Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIII

N. 125 | Marzo 2024 | ISSN 2431 - 6739

"Lo famo o non lo famo?" (Marzo 2024) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Povere creature

Roberto Lasagna

Tratto dal romanzo omonimo del 1992 di Alasdair Gray, il settimo lungometraggio del regista greco Yorgos Lanthimos presenta un'ambientazione vittoriana da manuale, all'insegna dell'eccentrico e dello steampunk, e sembra fuoriuscito dalla fantasia di Tim Burton per il contesto ottocentesco gotico virato in colori e scenografie dalle sinuosità barocche. Un chirurgo (Willem Dafoe) dal volto ricomposto come un puzzle, su cui il padre faceva esperimenti, compie un trattamento sul cadavere di una donna incinta che si è buttata giù da un ponte: preleva il cervello del feto e lo trapianta nella testa della madre, la quale viene poi rianimata come una novella signora Frankenstein. Tuttavia Bella (così viene battezzata) non è un essere spaventoso, ma una giovane donna attraente (Emma Stone) con un cervello che deve crescere. La vicenda di Bella sarà un fatto di costruzione del sé, con la dimensione infantile e la scoperta del piacere carnale che si accompagnano, creando la singolarità del personaggio, una creatura che si muove noncurante delle convenzioni e dei condizionamenti della morale del suo tempo. Lanthimos, che ne *La favorita* aveva cercato una forma nuova per inglobare le deformazioni e i fish-eye, questa volta armonizza ambiziosamente il suo linguaggio, ma *Povere creature*, nella sua eloquente ambizione e pur con momenti intriganti, è segnato da toni vacui e pretenziosi, e persino l'umorismo è meno graffiante del solito, meno efficace di quanto lo fosse, ad esempio, in *The Lobster* o ne *Il sacrificio del cervo sacro*. Il punto di forza del film è rappresentato in buona parte dalle performance attoriali, e in primo luogo quella di Emma Stone, che riesce a dare espressione gaudente al suo personaggio, una creatura in cerca di un'identità che scopre il sesso come piacere e lo ribalta a suo favore facendone forma di autodeterminazione e potere. A lei si affianca il personaggio del dandy interpretato con altrettanta bravura da Mark Ruffalo, dapprima rubacuori, quindi vittima della forsennata emancipazione di Bella: sono davvero spassose le sue gelosie e i tentativi disperati di ripristinare il controllo su di lei. Proprio tra di loro si vivono i momenti più riusciti del film, in particolar modo è di grande bellezza la sequenza del ballo, quando, in società, Bella scopre la gaiezza liberante della danza e il suo spasimante (in fondo un conformista e maschilista) cerca di starle a fianco contenendo la sua clownesca esuberanza. Da sola questa scena vale il prezzo del biglietto. Poi però il film procede banalizzando i suoi temi e livellando le sue premesse surrealiste in una mancanza di sviluppo davvero degno del talento del suo autore. I temi sono sbandierati con toni che semplificano e riducono a decalcomania la possibile dialettica: il retaggio matrimoniale è una forma di prevaricazione sociale, la violenza di cui la società è portatrice è connaturata alla famiglia. Pur nella cornice di un cinema di qualità, *Povere creature* urla un'idea di rivoluzione che si confronta con uno spettatore che si vuole studente in fase di erudizione, e Lanthimos ci ricorda che dal riconoscimento del potere che il sesso assolve può partire una consapevolezza in grado di cambiare il mondo. Una visione, non nuova e a rischio di semplificazione, che il film ha perlomeno il gusto di affrontare con ironia (non sempre brillante) e qualche guizzo, mentre le scenografie pomposamente esibite manifestano la volontà di dire le cose in grande, più che di sottolineare come potenzialmente grandioso un modo di ribellarsi. *Povere creature* è un'operazione pop che si bea della noncuranza della morale da parte di Bella e si gongola del suo aspetto anarchico da cartolina. C'è una scrittura che non vede tradursi in sequenze cariche di enigmaticità la sua proposta di senso. Nessuna empatia scostante, nessun fascino, nessun riscatto dell'immaginazione, ma risposte un po' precotte e il bisogno di rendere ipnoticamente abbacinante ciò che vediamo. L'essenzialità dice più del dire e Lanthimos sembra portare il suo racconto in territori che spengono la penetrante idea di partenza in una formula di pathos pantografato con cui suggerire fantasie di ribellione. Il film ambizioso si riduce quindi in una storiella forzata e scandita da intervalli dove ogni tappa rappresenta un momento della vicenda di Bella, ed è introdotta da fotogrammi che marcano un cambiamento e rendono più solenne il respiro narrativo.

Ma vediamo di dire qualcosa di più sull'incontro tra Lanthimos ed Emma Stone: esso porta in vita con Bella un personaggio lisergico che si dipana in scenografie studiate per violentare le pose grottesche delle classi sociali in gioco. Peccato però che il film difetti drammaticamente della capacità di riprodurre il sentimento

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del vero e questo comporti la sensazione di toni caricati e forzati che appiattiscono su quella meccanicità che è un lascito degli esperimenti di laboratorio. Nel capitolo della crociera, l'incontro con Hanna Schygulla sanziona la derisione delle convenzioni che le classi sociali conservano, così come ribadito dalle atmosfere fassbinderiane. La verità è fatta di eccessi e la corsa di Bella verso una sessualità in cui si esprime la sua autodeterminazione non può essere qualcosa di freddamente meccanico, mentre la donna senza peli sulla lingua è incarnazione della volizione. A sue spese, il dandy di Mark Ruffalo scopre di possedere un legame con Bella oltre le convenzioni, di dover sperimentare la violenza di una dipendenza da cui Bella, con i suoi movimenti, ambisce a smarcarsi. *Povere creature* parla dunque (e non solo) di femminismo, di donne che scoprono il socialismo e divengono proprietarie dei loro mezzi di produzione (i loro corpi), ma Lanthimos nel suo film non disdegna anche una riflessione sull'individualismo e il solipsismo. Bella è espressione di una violenza che si manifesta come potenza e atto del volere, la stessa che il suo creatore con il volto deturpato e riassemblato sembra conoscere bene, e si trova costretta scoprire l'altro attraverso accoppiamenti da cui ricava il piacere e anche altre possibilità strumentali per sentirsi appagata (persino attraverso il denaro che riceve per le sue prestazioni). Noncurante degli appellativi che riceve dal suo spasimante, Bella ci porta verso un finale che non siamo sicuri possa dirsi un happy end (come peraltro succede in altri film di Lanthimos, si pensi a *The Lobster*). L'innesto della tematica femminista nel modello di Frankenstein non libera il film da un impianto appesantito da retorica, mentre la condizione di Bella, donna che si atteggia ad animale, apre un varco verso *The Lobster*, e in fondo Lanthimos, con un film più mainstream, ritrova i temi del condizionamento prodotto sul singolo da una cultura dell'inganno, con la donna a cui è stato trapiantato il cervello del figlio vittima di un'alterazione enorme che occorre essere compresa e a cui finisce per essere d'aiuto la cultura. Infatti,

Bella Baxter (Emma Stone)

Dott. Godwin "God" Baxter (Willem Dafoe)

sulla sua strada Bella, dopo la sperimentazione come una sua ricerca personale (persino la prostituzione va in questo senso) trova la scoperta della lettura e più in generale si rinforza in lei la curiosità per la conoscenza come gesto di libertà, e prende così luce la sua identità più vera, dopo una serie di incontri in cui ha conosciuto la vera mostruosità degli esseri umani che magari hanno detto di amarla e di pensare (apparentemente) al suo bene (è il suo dramma originario, quella di essere la creatura di un mostro da cui prenderà le distanze pur riconoscendo le sue origini). Una serie di tematiche, come si vede, di grande interesse ed evocative di una cultura che si interroga sui nostri tempi di inautenticità, che tuttavia il cineasta non sembra immergere in un discorso filmico stimolante, modulandolo su toni superficiali camuffati da tratti di ampollosa quanto eccentrica ricercatezza formale. Speriamo di non sembrare ingenerosi nel riconoscere a *Povere creature* i limiti che vi abbiamo riscontrato, fiduciosi di poter ritrovare Lanthimos sulla strada di quello straniamento stimolante che ci aveva fatto conoscere attraverso altre rappresentazioni distopiche più disturbanti ma anche più ispirate. I condizionamenti produttivi questa volta si sentono, anche se *Povere creature* ha perlomeno il merito di regalarci una riflessione sul senso della parola libertà.

Roberto Lasagna

La mirabile storia di Joyce e Emilio Lussu

Natalino Piras

È una storia di cui si ha estremo bisogno, in questo tempo. Una storia cinematografica, di avventura, di coraggio. Una storia d'amore tra l'hombre vertical e la bellissima partigiana. Nel segno della lotta per la Libertà, insieme agli oppressi, gli ultimi, i dannati della terra, che attraversa tutte le guerre e tutte le vince. Nel segno dell'organizzazione della speranza e dell'utopia, l'amore come parte e come tutto. L'amore reciproco, l'amore per il prossimo come continua lezione

Emilio Lussu e Joyce

Il mito di Emilio Lussu (Armungia nel Gerrei, tanto simile alla Barbagia nonostante sia a sessantacinque chilometri da Cagliari, 4 dicembre 1890 – Roma 5 marzo 1975) è dentro due capolavori della letteratura universale, *Marcia su Roma e dintorni* (1931) e, riguardante fatti accaduti prima, *Un anno sull'altipiano* (1938) da cui Francesco Rosi ha tratto un film *Uomini contro* (1970) di cui ci siamo spesso occupati in ***Diari di Cineclub***. Sono due romanzi autobiografici e da sardo dico che sono di sarditudine globale. La versione americana di *Un anno sull'altipiano* ha come titolo *The Sardinian Brigade*.

I due libri sono stati scritti da Emilio Lussu in esilio, a Parigi, dopo che insieme a Fausto Nitti e Carlo Rosselli erano fuggiti, su una barca a motore, dall'isola di Lipari, là confinati, condannati dal tribunale speciale, perché antifascisti, oppositori al fascismo, combattenti, con la parola, con la postura, con le armi, contro il fascismo. Lussu era finito al confino perché aveva ucciso una persona, uno squadrista, che dava l'assalto alla sua casa, a Cagliari. Fece 13 mesi di carcere e al processo gli fu riconosciuta la legittima difesa. Però restava la colpa di essere antifascista. Da lì il confino.

In *Marcia su Roma e dintorni*, Lussu di tutto questo parla, questo racconta, con uno stile secco, essenziale, antiretorico, ironico, lo stesso stile di *Un anno sull'altipiano* dove il tenente Emilio Lussu, andato volontario alla guerra, scopre in trincea e nei continui assalti alla trincea austriaca, l'orrore della guerra, la ferocia e la stupidità degli alti comandi che, insensibili a qualsiasi umanità mandano al macello migliaia e migliaia di persone: per il re e per la patria, mai così infami e vituperabili, per imporre la disciplina militare. *Per il re e per la patria* (*King and country*, 1964, da una pièce teatrale di John Wilson basata su un racconto di James Landsale Hodson), diretto da Joseph Losey, racconta di un processo svoltosi in trincea, fronte inglese, prima guerra mondiale, contro un soldato (Tom Courtenay) accusato di diserzione. Inutilmente difeso dal capitano Hargreaves (Dirk Bogarde) il soldato verrà fucilato, nel fango della trincea, appena emessa la sentenza. Una situazione di cui *Un anno sull'altipiano* potrebbe essere contenitore e contenuto. Quante decimazioni, quanti fucilati a caso, per fanatismo, per onore che si fa continuo disonore. Lussu, il tenente Lussu, poi *su capitanu Lussu* della Brigata Sassari, diventato mito per i sardi e non solo (uno su tutti il padre di Andrea Camilleri, siciliano commilitone dei sardi e di altri soldati del Sud, ufficiale della Brigata Sassari), è dentro questa guerra dall'inizio alla fine. Nei macelli, nella loro insensatezza, si rende conto di come la guerra come moloch oltraggi e divori la giovinezza, la sua e quella della maggior parte dei combattenti, anche i nemici, tutti quanti ammazzano senza odio, costretti a considerare nemico chi, sulla trincea opposta, è invece un proprio simile. Il tenente Ottolenghi, Gian Maria Volontè nel film di Francesco Rosi, incarna bene, nella narrazione lussiana, la persona-personaggio che contesta il sistema dei generali macellai, il fanatico e ottuso generale Leone, comandante di divisione, calco di Cadorna, comandante in capo dell'esercito italiano, responsabile tra l'altro della disfatta di Caporetto. Nel film di Rosi, il tenente Ottolenghi enuncia quanto invece il romanzo narra come una spettacolare sequenza cinematografica. È l'assalto al magazzino del nemico che contiene le provviste alimentari, salami, prosciutti, cioccolato, vino, cognac. *Un anno sull'altipiano* è impregnato dell'odore del cognac, sovrasta tutti gli altri sentori, persino quello acre della polvere da sparo mescolata all'inodore del fango, al puzzo del sangue e dello sterco, odore del cognac che si beve prima dopo e durante gli assalti, insopportabile per Lussu che non beve liquori. Il nemico non sono gli austriaci ma gli stessi soldati italiani, incapaci a combattere e perciò messi a guardia della riserva alimentare. Ottolenghi e i suoi danno l'assalto al magazzino, riuscendo nell'impresa, simulando un combattimento, sciando sulla neve. Il tenente Lussu che ha imparato l'assurdità della guerra, sta dalla parte di Ottolenghi. Il tempo di narrazione e del

segue a pag. successiva

Joyce Lussu (Firenze 1912 - Roma 1998)

Emilio Lussu (Armungia 1890 – Roma 1975)

segue da pag. precedente

narrato del romanzo si colloca tra il 1916-1917, luogo l'altipiano di Asiago.

Marcia su Roma e dintorni e *Un anno sull'altipiano* istituiscono temine di paragone con altre opere letterarie e cinematografiche.

Dicevamo del generale Leone: quello che ordina la fucilazione di un soldato che ha dato l'alt a quanti seguivano per evitare di essere massacrati, solo perché ha contravvenuto a un ordine; il generale che saluta irrigidendosi sull'attenti il soldato fucilato (lui crede, in realtà è un altro ucciso prima dagli austriaci che il capitano Zavattari nel romanzo, il tenente Ottolenghi nel film, gli fa sfilare sopra una barella); il generale che viene salvato da un fantaccino, poi massacrato di improperi e botte dai commilitoni, mentre sta per cadere in un burrone perché sbalzato di sella da un mulo; il generale che dato per morto scatena pazza gioia tra gli ufficiali e lui, sempre a cavallo di mulo, appare mentre quelli levano le coppe al cielo e chiede cosa stiano festeggiando, unendosi al brindisi dopo che il capitano, ancora Zavattari, riesce a dire che è per la medaglia d'oro al battaglione. Il generale Leone è interpretato in *Uomini contro* dall'attore francese Alain Cuny. Somiglia in maniera straordinaria, per come si muove, per la faccia, per la rigida e crudele ottusità, per l'ambizione da guerrafondaio, a George Macready, il generale Mireau in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957, dal romanzo di Humphrey Cobb) di Stanley Kubrick. Qui la pazzia della guerra e la criminalità degli alti comandi si trasferisce sul fronte francese. Anche qui fucilati per esempio, soldati estratti a sorte, inutilmente difesi dal colonnello Dax (un grande Kirk Douglas) contro il pazzo generale Mireau che già per punirli di presunta codardia aveva fatto aprire il fuoco contro i suoi stessi soldati. Anche qui *Un anno sull'altipiano* è contenitore e contenuto.

Il romanzo di Lussu è archetipico, necessario oggi più che mai, perché è un continuo atto d'accusa contro l'inutilità e la vergogna della guerra.

Tante le comparazioni possibili anche per *Marcia su Roma e dintorni*. Restando in piano cinematografico e focalizzando sull'organizzazione della fuga da Lipari, carcere chiuso e prigione aperta, la stessa capacità di narrazione lussiana la troviamo, nella pur vasta produzione di opere degne e pure capolavori, nel bianco/nero del film *Il buco* (*Le trou*, 1960, dal romanzo omonimo di José Giovanni) di Jacques Becker, storia di un'evasione perfettamente organizzata però scoperta per colpa di un traditore, e in *Papillon* (1973, dall'omonimo romanzo autobiografico, la fuga per antonomasia, di Henri Charrière) di Franklin J. Schaffner, tra gli sceneggiatori Dalton Trumbo, come Lussu hombre vertical.

A Parigi, luogo dell'esilio, luogo di scrittura dei suoi capolavori, Emilio Lussu incontra Joyce Salvadori, di 22 anni più giovane, bellissima, occhi verdi, antifascista intrepida figlia di antifascisti coraggiosi e intrepidi, nella struttura pensante e costruente, come Lussu,

della Resistenza al nazifascismo. È immanente la guerra civile spagnola (1936-1939) cui Lussu prende parte nei primi mesi per poi tornare in Francia per riorganizzare le fila, partecipe Joyce, di Giustizia e Libertà dopo l'uccisione dei fratelli Rosselli, opera di sicari fascisti.

Emilio Lussu e Joyce Salvadori si sposano, lei era già sposata, e l'una penserà sempre all'altro nel generale e nel particolare, nell'esilio e nella lotta, nella continuata guerra, giusta, contro il male nel mondo che incarnano Franco, Mussolini e Hitler, in quello che lo storico Eric Hobsbawm ha chiamato «secolo breve»: compreso tra due guerre mondiali, genocidi e stermini, olocausto nucleare compreso.

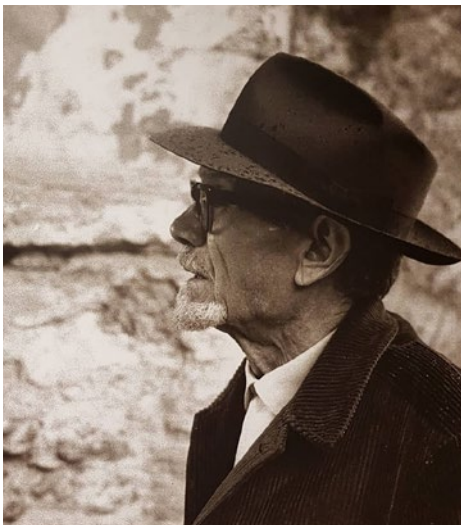
Emilio è parte attiva nel pensare, e organizzare, anche sbarchi in Sardegna al servizio dell'operazione Overlord, quella dello sbarco in Normandia, a Londra e, nel "Principio Resistenza", a Roma, dopo l'8 settembre 1943. Si è staccato dal Partito Sardo d'Azione di cui è stato fondatore insieme a Camillo Bellieni e Davide Cova, perché da partito dei combattenti e reduci che reclamavano terre e giustizia sociale, si è trasformato nel partito dei latifondisti e dei printzipales, sostenitori del fascismo. Nel secondo dopoguerra, Emilio Lussu, tra i padri della Costituzione, sarà ministro con i governi di Ferruccio Parri e Alcide De Gasperi, passerà, disciolto il Partito d'Azione che era nato da Giustizia e Libertà, al Partito Socialista da cui, per contrasti con Nenni, passerà poi, ancora al Partito Socialista di Unità Proletaria. Molte le contraddizioni ma sempre hombre vertical.

Con Joyce sono sempre insieme, anche nelle lontananze.

Joyce è in Angola per tradurre le poesie anticolonialiste di Agostinho Neto, in Turchia per incontrare in carcere e tradurre il grande poeta Nazim Hikmet.

Joyce in Sardegna. Insieme a Emilio e il loro figlio Giovanni, vanno ad Armungia. Scrive e pubblica molti libri sull'isola antica di cui il marito è segno importante. Ce n'è uno, *La sibilla barbaricina*, appieno nei contesti di Emilio che a partire dal «racconto di caccia e magia» *Il Cinghiale del Diavolo* (1929) scritto anche questo al tempo dell'esilio parigino, recupera il senso vivificante della tradizione, il villaggio che entra nel globale del villaggio moderno e contemporaneo, elettronico.

La sibilla barbaricina, pubblicato nel 2006 dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico risulta un indispensabile libro di viaggio e di



conoscenza. Vi concorrono Clara Gallini, Gino Satta, Luisa Selis Delogu come collaboratrice. Illuminante il preludio di Joyce che mette da subito a fuoco il personaggio più importante, Elisabetta Lovicu, colei che Raffaello Marchi chiama *tiìna*, maga, guaritrice e, appunto, sibilla, indovina. Dice Joyce Lussu che insieme al marito Emilio agli inizi degli anni Cinquanta aveva accompagnato Raffaello Marchi in una delle sue puntate a Orgosolo dove la *sibilla* abitava insieme al marito e ai figli: «Elisabetta non era cristiana. Non andava in chiesa e non temeva il prete. Mentre il prete temeva lei, e non osava criticarla che sottovoce, nel buio della sacrestia».

Joyce la ritroviamo come autrice di una postfazione a *Framas* (1999), vuol dire fiamme, un libretto che contiene *s'attitu*, la lamentazione funebre della tradizione sarda, di una madre, Francesca Dadde Farina, per il figlio, Sebastiano Farina, morto trentenne in un incidente di moto, in Toscana, famiglia pastorale emigrata da Bitti, in Barbagia. Il libretto contiene pure poesie dello stesso Sebastiano e un *Addio* della sorella Rosa Francesca.

Dice Joyce: «Non si muore mai del tutto, quello che abbiamo fatto, detto e pensato lascia una traccia: magari una parola o una frase riproposta da un altro che vive dopo di noi; o magari un gesto delle mani o un modo di socchiudere le palpebre o un sorriso uguale al nostro che appare in un altro viso e assicura la continuità e la memoria di ciò che siamo stati. Tutti nella nostra vita abbiamo vissuto e sofferto delle perdite e affrontato il dolore di non vedere più, mai più il viso di una persona amata, tutti siamo stati divisi e io posso tentare di farti un po' di compagnia soltanto raccontandoti come ho reagito a una perdita immensa.

Con Emilio le nostre vite erano intrecciate "come i vimini di un canestro/come l'olivastro e l'innesto/come due storie raccontate dalla stessa voce".

Il nostro consorzio quarantennale era anche punteggiato di assenze».

Dite se tutto questo non è romanzo, dite e tutto questo non è cinema, dite se tutto questo non è mirabile storia.

Natalino Piras

May, December e la vampirizzazione su Ingmar Bergman

Àngel Quintana

Un ottanta per cento delle recensioni sull'opera cinematografica *May, December* (2023) di Todd Haynes ci dice che questo è un film ispirato da diverse fonti filmiche. Non c'è da stupirsi, visto che i film di Todd Haynes si sono nutriti spesso da quanto già proposto, dal desiderio di riscrivere ciò che già era stato scritto, trasformando tutto questo da un punto di vista tutto personale. Basti pensare già a come il suo film del 2002 *Lontano dal Paradiso*, si sia ispirato ai grandi melodrammi di Douglas Sirk, in particolare al film *Secondo amore* (*All that heaven allows* , 1955).

Si può comprendere come i suoi film di genere musicale, giusto per un esempio *Io non sono qui* (*I'm Not There*, 2007), debbano molto alla vampirizzazione cosciente di quanto era stato già realizzato in precedenza. Nel caso specifico, Haynes recuperò la biografia di Bob Dylan da un curioso miscuglio tra il documentario di D.A. Pennebacker *Don't Loock Back* (1967) con l'insondabile quanto dimenticata grande opera cinematografica di Dylan, *Renaldo & Clara* (1977).

Quando la maggior parte della critica iniziò a occuparsi di *May, December*, ne ha parlato come se la sua principale fonte ispiratrice derivasse dal film *Persona* (1966) di Ingmar Bergman. Altri critici hanno fatto anche altri riferimenti, come ad esempio *Messaggero d'amore* (*The Go Between*, 1971) di Joseph Losey, di cui il film si riapropria intenzionalmente della colonna sonora di Michel Legrand. Questa relazione amorosa tra una donna adulta e un giovane ragazzo rimanda anche ad altri film, come ad esempio *Il laureato* (1967) di Mike Nichols, *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder, *Soffio al cuore* (*Le soufle au coeur*, 1971) di Louis Malle o anche *Quell'estate del '42* (*Summer of '42*, 1971) di Robert Mulligan. Ma se mettiamo da parte tutti questi meravigliosi melodrammi nei quali una donna esibisce il proprio desiderio sessuale nei confronti di un minorenne, e ci concentriamo invece sull'influenza avuta da Bergman sul film *May, December* potremmo appurare che la sostanza della questione vada oltre la problematica trattata, ritrovando viepiù un rimando estetico generale sull'esistenza di un motivo visivo ricorrente in questi film: cioè, la vampirizzazione tra due donne, l'incorporazione tra loro.

I riferimenti tra il film di Bergman e quello di Haynes possono sembrare forzati, al di là del fatto che entrambi mostrano una donna che prende il posto di un'altra. Tuttavia, questo processo di vampirizzazione non è quello presente in *Eva contro Eva* (*All about Eve*, 1950) di Joseph L. Mankiewicz, ma quello di un processo che nasce dal peso dell'immagine di un motivo visivo ricorrente nel cinema moderno. Facciamo un passo alla volta. Il film *Persona* ha un tema molto diverso da quello di *May, December*.

Il film di Bergman racconta la storia di un'attrice che subisce un crollo emotivo sulla scena,

rimanendo senza voce e subendo un mutismo di origine psicologica. Elisabeth Vogler (Liv Ullman) è accudita dall'infermiera Alma (Bibi Andersson). Entrambe si trasferiscono a vivere su un'isola solitaria, che le porterà a vivere un processo di simbiosi tra loro. Durante questo percorso di forte comunanza si racconteranno parti nascoste della loro vita, portando l'infermiera a rivelare perfino i propri traumi affettivi nascosti.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

In *May, December* la storia che viene invece raccontata è basata su fatti realmente accaduti, uno scandalo rivelato diverso tempo fà dalla stampa americana. Nel film si racconta di come una donna trentacinquenne di nome Gracie Atherton-Yu (Julianne Moore), si sia potuta infatuare di un adolescente di dodici anni avviando con lui una relazione amorosa. La donna fu incarcerata per questo scandalo sessuale e il suo caso diventò di enorme clamore mediatico.

Vent'anni dopo il fatto, una popolare attrice televisiva Elisabeth Berry (Nathalie Portman) si presenta a casa di Gracie per conoscerne la vita, prima che lei inizi a interpretare il suo ruolo in un film che deve raccontarne la storia. Elisabeth vuole cercare di capire nel profondo ciò che ha mosso Gracie per poterla interpretare al meglio sullo schermo. Oltre al fatto che le protagoniste sono due donne, che una di loro è un'attrice e che dall'incontro qualche trauma di tipo personale risalirà in superficie, le similitudini con il film *Persona* di Bergman ristagnano. Al di là di questo, se ricordiamo il film di Bergman noteremo che nella parte conclusiva della storia vi è un momento in cui la protagonista Alma confessa a Elisabeth di aver avuto qualche anno prima un incontro sessuale sulla spiaggia con due minorenni e di essere rimasta per questo incinta, abortendo poche settimane dopo.

Nella trama di *May, December* si possono stabilire alcuni punti in comune con la trama del film *Persona*, poiché in entrambe le opere si finisce per gravitare su un rapporto sessuale tra una donna adulta e dei giovani minori.

Todd Haynes ha ammesso in diverse interviste che *Persona* è stato all'origine di tutto, ma chiarisce un po' anche il modo in cui questa influenza è avvenuta. In una dichiarazione filmata sul sito web *LetterBoxd*, Haynes discute dei film e di ciò che ha ispirato *May, December*: "Ho letto da qualche parte che per Ingmar Bergman l'origine di *Persona* fu un'immagine. Anche a me era già successo in passato. Semplicemente appare un'immagine o una sensazione, ed è da lì che parte l'intero film. Per lui, l'immagine fu quella di due donne bionde attraenti, molto simili tra loro, con cappelli di paglia in testa, al sole, che confrontavano le loro mani. Quell'inquadratura appare nel film *Persona*, ma non è necessariamente l'inquadratura a cui si pensa quando tutti noi facciamo memoria di questo film. L'inquadratura finale è quella in cui entrambe stanno quasi giocando come se fossero davanti a uno specchio, e il loro sguardo si rivolge all'obiettivo della macchina cinematografica. Appare come un sogno. È questo un momento in cui il tempo si ferma. In *May, December* disponevo di diverse soluzioni in cui potevo giocare con le scene degli specchi, mi interessava molto vedere come queste due donne complesse e sicure di se stesse potessero stabilire un intreccio di somiglianze e una dinamica di potere. Nel farlo, era impossibile non ispirarsi a Bergman".

Le dichiarazioni di Haynes sono alquanto rivelatrici, soprattutto perché non si appellano

a un tema ricorrente: alla vampirizzazione e alle relazioni incestuose, ma a un'immagine. Haynes ci dice che questa immagine fondamentale funziona come il motivo visivo che si espande dall'interno del suo film nell'inconscio del pubblico. *Persona* è considerata l'opera più enigmatica e seducente dell'intera filmografia di Ingmar Bergman, ma è anche, insieme a *Il settimo sigillo* (*Det Sjunde Inseglet*, 1957), la più fondata sull'immagine.

Qual è l'elemento di *Persona* che ha resistito più fortemente nell'immaginario cinematografico? Non c'è dubbio che tutti ricordino il volto nudo di due donne che si confondono l'una nell'altra. Il volto dell'una è diluito in quello dell'altra al punto che sembra che l'intero film non sia altro che il risultato di una lunga dissolvenza incatenata.

Se poi rivisitiamo alcuni momenti chiave in cui il cinema di Ingmar Bergman è stato fatto proprio da altri registi, vedremo che il risultato non è mai stato così iconico, così fondato sull'immagine. Il fatto è paradossale soprattutto se si tiene conto che Bergman, insieme a Federico Fellini, deve essere stato uno degli autori più utilizzati e sfruttati della storia del cinema. Come Carlos Saura che si appropriò dell'idea di osservare l'infanzia dal corpo di un adulto, rappresentato ad esempio in *Fresas Salvajes* (Smultronstället, 1957).

Il regista spagnolo lo ha fatto anche con *Il giardino delle delizie* (*El jardín de las delicias*, 1970) e in *La cugina Angélica* (*La prima Angélica*, 1973), in cui un uomo maturo vede il mondo della sua infanzia senza cambiare la sua figura. Woody Allen, tra i vari film, mise tre donne in una casa a conversare su *Sussurri e Grida* (*Viskningar och rop*, 1972). Paul Schraeder ha esplorato i rimandi tra la religione e la fine del mondo presenti in *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963) e ne *El reverendo* (First Reformed, 2017). Più di recente, Justine Triet ha trasformato il giudizio di *Anatomie d'une chute* (*Anatomía de una caída*, 2023) in una radiografia della vita di coppia, che nella sua struttura narrativa sembra trovare risonanze che rimandano al film *Scene di un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap, 1973*). Infine, in una forma marcatamente esplicita, si può vedere come la regista e sceneggiatrice Mia Hänsen-Love esplori in *La isla de Bergman* (Bergman's Island, 2021) gli spazi ricorrenti dell'isola di Färo dove Bergman ha girato i suoi film. Li ha filmati come un territorio pieno di fantasmi, come conferma che l'opera del regista svedese sia inimitabile ma anche con la certezza che i suoi echi siano ancora presenti lì come una fantasmagoria, di visioni che colpiscono l'immaginazione.

Todd Haynes stabilisce altre regole del gioco che rendono l'esperienza di *May, December* in qualcosa di esilarante. Il film *Persona* non viene sfruttato come opera filmica ma come un semplice motivo visivo. L'intera costruzione del film di Haynes funziona come un atto di ricerca dell'istante della rivelazione, che dovrebbe spingerci verso l'incontro con questo motivo. Il momento chiave si svolge nella parte centrale precisa del film ed è un piano sequenza in cui si vedono due donne davanti allo specchio. La sequenza dura circa tre minuti e mezzo. Elizabeth partecipa a una conferenza in un liceo in cui afferma che ciò che caratterizza i grandi personaggi della storia dell'arte drammatica non è altro che la loro ambiguità morale. Quando ritorna a casa da Gracie, la invita a truccarsi. Entrambe le donne si posizionano in piedi davanti allo specchio. Gracie inizia a truccare anche Elisabeth. Le due attrici si trovano faccia a faccia di profilo, mentre chiacchierano delle origini delle loro famiglie. Alla fine dell'inquadratura, il volto di Gracie viene compenetrato nel volto di Elisabeth ed entrambe si guardano allo specchio. Bergman utilizzò per intitolare il suo film il termine *Persona*, di origine greca. Un'origine che dà significato alla parola "maschera". In questa scena fondamentale di *Secretos de un escándalo*, si assiste alla creazione della maschera attraverso il trucco. Quando Gracie finisce di modellare col trucco il viso di Elisabeth, Gracie si trasforma in Elisabeth. Da questo momento in poi, si capisce dalla visione dei volti il passaggio all'esplorazione di un'anima diventata comune. In questo passaggio *May, December* abbandona la parte puramente fisica per penetrare in una dimensione più trascendente, più spirituale, più bergmaniana.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Dirty, difficult, dangerous, di Wissam Charaf. L'arcaica misura dell'antichità del cinema e la sua elaborazione fantastica

Tonino De Pace

A volte sono le piccole produzioni a mostrare, con sconcertante evidenza, la potenza evocativa che ancora lo spettatore può pretendere dal cinema. Quella potenza che prescinde dalla storia e dalla sua messa in scena, che non appartiene al copione, né alla capacità e alla bravura degli attori, ma nasce piuttosto da un originario e primitivo carattere genetico che forse trova la sua origine in quella caverna di Platone che diventa arcaica misura dell'antichità del cinema come forma pensata di elaborazione fantastica.

È un piccolo e forse anche imperfetto film come *Dirty, difficult, dangerous* ad ispirare queste riflessioni, non tanto per la storia che racconta e neppure per la sua struttura drammaturgica, ma piuttosto perché il film del franco-libanese Wissam Charaf si inserisce in quello spazio mai troppo affollato, ma ben frequentato di quel cinema che con uno sforzo *minimo* sa oltrepassare i confini del proprio racconto, offrendo allo spettatore molto di più di quanto sia contenuto negli scarsi novanta minuti di proiezione.

Dirty, difficult, dangerous, meritoriamente distribuito in Italia da Cineclub Internazionale, è il racconto di Mehidia (Clara Couturet) ragazza etiope emigrata in Libano che lavora in una famiglia per accudire il padrone di casa malato di demenza senile. Il suo rapporto è di assoluta dipendenza, diventata quasi di proprietà della famiglia. La padrona di casa la tratta alla stregua di una serva privandola di ogni diritto, impedendole di tornare a casa per vedere i suoi, sequestrandole il cellulare con cui si tiene in contatto con il suo amato Ahmed (Ziad Jallad) che corrisponde l'amore così contrastato. Lui è un siriano anch'egli immigrato. I segni della guerra macchiano il suo corpo, pieno di metallo, di fosforo e il suo braccio destro si sta trasformando in un arto di metallo. Sullo sfondo di uno scenario bellico di cui si odono gli echi la loro disordinata storia d'amore si avvia forse verso una soluzione.

Il racconto di Charaf vive su questi equilibri narrativi in bilico tra realtà e fantasia, tra tradizioni fiabesche di un Medioriente in parte sconosciuto e contingenze belliche che pare siano imprescindibili da ogni luogo di quei luoghi. Ma Charaf comprende che anche durante la più sanguinosa delle guerre - e a quelle latitudini ne abbiamo viste molte - si ha bisogno se non dell'utopia almeno della favola, di un arrangiato lieto fine, di un tocco di fantasia che prescinde da ogni altro dolore. Un concetto che ci riporta all'umana natura un po' come nei versi così incompresi di De Gregori ne *Il cuoco di Salò*. È per questo stare tra fiaba e realtà, per questa sua naïveté quasi naturale, che l'inespressa volontà di fuga di entrambi da quel mondo si realizza in un molto improbabile breve soggiorno in un hotel a cinque stelle, frutto di una altrettanto improbabile vincita ad una lotteria. Ma qui, nel mondo fiabesco del cinema tutto è possibile pur di sfuggire, sia pure per poco, a quel gran fracasso della guerra che incombe e che strappa gambe e braccia agli uomini.

Il film, e con lui il cinema, diventa punto di fuga da una realtà insostenibile, gioco irreale per sfuggire a quel dolore che resta connaturato ad una storia antica di quei Paesi. È così che *Dirty, difficult, dangerous*, che parte da un titolo già di per sé respingente un po' alla *Brutti, sporchi e cattivi*, nel suo viaggio tra utopie terrene, i luoghi della pace e senza sfruttamento, e ironie sottili e acide con il braccio che cade perché ormai trasformato in un pezzo di ferro, prolungamento di quella guerra infinita, diventa anche, a suo modo, un racconto sul disordine esistenziale dei suoi personaggi. Un racconto morale sulla immoralità della guerra e sulla immoralità dello sfruttamento. I due protagonisti immigrati entrambi in un Libano depositario di un'antica ricchezza oggi perduta, diventano la sintesi dello smarrirsi tra le pieghe di quel disordine dell'esistenza che diventa mercificazione anche umana, soldi per farsi visitare per estrarre un rene da vendere sul mercato nerissimo degli organi, soldi per fuggire dagli orrori. Una storia d'amore segnata da questa mutazione in una fiaba nera.

Sono questi elementi che fanno del film di Charaf un inusuale ibrido, tra romanticismo dei diseredati e insopportabile paternalismo misogino e razzista, tra dramma dark e narrazione favolistica per sfuggire al pauroso presente con in testa il futuro da raggiungere come due novelli omini di Keaton o di Chaplin, ma zoppicando e con pezzi di sé che cadono senza più dolore e senza stupore. È l'epitome di questo mondo diventato sporco, difficile e pericoloso.

Tonino De Pace

La bella Sandrocchia del cinema italiano. Un ricordo di Sandra Milo

Nino Genovese

«Fai la faccia da porca!...»: così – sul set del film *8 ½* – Federico Fellini chiede a una giovane attrice, abbastanza timida, insicura e riservata, causandole qualche problemino di carattere psicologico.

Questa giovane attrice si chiamava Sandra Milo, e l'incontro con Fellini – che le affibbiò affettuosamente il fortunato nomignolo di "Sandrocchia", con cui è stata sempre conosciuta – è stato molto importante e significativo, e non solo dal punto di vista professionale, tant'è vero che con lui ebbe una relazione durata ben 17 anni, durante i quali l'attrice interpretò due tra i film migliori della sua lunga carriera: il già citato *8 ½* del 1963, insieme con Marcello Mastroianni, e *Giulietta degli Spiriti* del 1965, che le valsero due "Nastri d'argento" come "migliore attrice non protagonista".

Ma "Sandra Milo" è un nome d'arte; il suo vero nome era Salvatrice Elena Greco (Salvatrice, come si usa ancora oggi in Sicilia, in ricordo del nonno Salvatore), ed era nata a Tunisi, l'11 marzo 1923, da padre siciliano di Ragusa e da madre toscana. Nel 1936 il padre riportò la famiglia in Italia, a Viareggio, prima di ripartire per l'Abissinia e rientrare in Italia solo dopo il 1945, abbandonando successivamente la famiglia.

La piccola Salvatrice cresce in Toscana (a Monsummano Terme, a Vico Pisano e poi a Viareggio); quindi, alla ricerca di fortuna, si sposta a Roma e poi a Tivoli, dove – grazie a un fortunato servizio fotografico de «Le Ore», in cui compare rivestita solo di foglie – viene definita «La Milo di Tivoli», da cui il "nome d'arte" di "Milo" (preceduto da "Sandra", che preferisce al vero nome anagrafico).

Di lei alcuni dicono che non sia stata una grande attrice: eppure, l'11 maggio 2021, ha vinto il prestigioso premio "David di Donatello" addirittura "alla carriera", insieme con tanti altri riconoscimenti (compresi i due "Nastri d'argento" citati, l'Arancia d'oro come "migliore attrice" al Taormina Film Fest del 1966 e, nel 2020, il "Globo d'oro" alla carriera).

Dicono, inoltre, che – sebbene siano ben 72 i "titoli" della sua nutrita filmografia (tra lungometraggi, episodi di film e documentari) – non abbia interpretato dei bei film: eppure, ve ne sono alcuni che fanno parte della storia del cinema.

Dicono, infine, che si tratti di una attrice dotata di una personalità "monocorde", che si faceva notare per il suo *sex-appeal*, ma soprattutto per la sua vocina infantile, e ci si dimentica, invece, che non fu solo un'attrice cinematografica, ma anche teatrale (sono ben 13 le *pièces* teatrali da lei interpretate e portate in giro in varie *tournées*, tra cui *8 donne e un mistero*, *Il letto ovale*, *Fiore d'acciaio*, *Il Club delle vedove*, ecc,); inoltre, fu attiva anche in televisione (con circa 27 programmi, tra cui telefilm, documentari, interviste, trasmissioni d'intrattenimento e "conduzioni"), oltre che autrice di diverse opere letterarie (sono suoi i libri *Caro Federico*; *Amanti*; *Il Corpo e l'anima - Le mie poesie*); fu perfino cantante (per esempio, nel disco a più voci *La Fotogenia*), e tanto altro!...

Insomma, in buona sostanza, quella sua aria da "svampita", quasi da "oca giuliva" (da lei, peraltro, intelligentemente "sfruttata" a suo vantaggio) non corrisponde minimamente alle qualità di un'attrice, che ha anche dimostrato molta versatilità e una notevole personalità!

Quando si dice che vi sono molti "stereotipi" e "luoghi comuni" duri a morire!.

Vissuta in condizioni disagiate, con un'infanzia abbastanza difficile, ebbe però il merito di lottare per affermarsi in un mondo, molto problematico e pieno di "compromessi" di vario tipo, come quello cinematografico, e possiamo dire che vi sia riuscita egregiamente!...

E ciò indipendentemente dalla sua vita "sentimentale", che, in poco tempo, la vide "sposa-bambina" (aveva appena 15 anni quando sposò il Marchese Cesare Rodighiero, da cui, però si separò dopo soltanto 21 giorni di matrimonio); e poi le fece intessere relazioni significative: per esempio con l'allora "potentissimo" Bettino Craxi; ma, prima, aveva convolato in seconde nozze con il produttore Moris Ergas (grazie al quale interpreta uno dei suoi film più significativi, *Il Generale Della Rovere* del 1959, diretto da Roberto Rossellini, con Vittorio De Sica) e una terza volta con Ottavio De Lollis, fino al matrimonio, nel 1990, con il cubano Jorge Ordoñez (che però, forse, fu solo una "trovata" pubblicitaria); tre i figli (Deborah da Moris Ergas; Ciro e Azzurra da Ottavio De Lollis).

A proposito del figlio Ciro, è ben noto il terribile scherzo, davvero di pessimo gusto, che le fu fatto, l'8 gennaio 1990, durante le riprese della trasmissione televisiva *L'Amore è una cosa meravigliosa*, quando una telefonata in diretta la informò che il figlio Ciro era ricoverato in gravi condizioni in seguito a un incidente stradale: notizia del tutto falsa e infondata!

Ma fu Federico Fellini che non solo la lanciò nel mondo del cinema, ma costituì il suo grande amore, durato fino alla morte del famoso regista («è stato l'amore assoluto della mia vita», ha dichiarato l'attrice), con cui, dopo aver interpretato i già citati *8 ½* (1963) e *Giulietta degli Spiriti* (1965), l'avrebbe voluta nel simpatico ed accattivante ruolo di Gradisca in *Amarcord* (1973), per il quale sarebbe stata... "perfetta" (anche se, ad onor del vero, Magali Noël, in quel ruolo, si è comportata ugualmente molto bene)!

L'esordio della nostra bella Sandrocchia era avvenuto nel 1955, con un piccolo ruolo nel film *Lo Scapolo*, interpretato da Alberto Sordi e Nino Manfredi, per la regia di Antonio Pietrangeli; il quale, successivamente, la dirige anche nel bellissimo *Adua e le compagne* (1960), con Marcello Mastroianni, e in *Fantasmi a Roma* (1961), ancora una volta insieme con Marcello Mastroianni e con Eduardo De Filippo e Vittorio Gassman.

Agli anni tra il 1958 e il 1964 risalgono, invece, le sue partecipazioni ad alcuni film francesi, tra cui *La giumenta verde* di Claude Autant-Lara e *Asfalto che scotta* di Claude Sautet, con due "mostri sacri" come Lino Ventura e Jean-Paul Belmondo; altri importanti registi con cui ha lavorato sono stati Dino Risi, Mauro Bolognini, Sergio Corbucci, Duccio Tessari, Pupi Avati, Gabriele Salvatores, ecc.

Un insuccesso clamoroso, invece, fu *Vanina Vanini* del 1961, tratto da Stendhal, diretto da Roberto Rossellini e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia di quell'anno, in cui fu "stroncato" e per la cui interpretazione Enrico Lucherini coniò la brutale denominazione di "Canina Canini", anche se Gian Piero Brunetta ritiene, invece, che una «revisione» (non solo del film, ma anche dell'attrice in questione) ne mostrerebbe «virtù a lungo celate».

Tuttavia, questi aspri giudizi negativi determinarono una grave crisi nell'animo sensibile della Milo, che decise di ritirarsi dalle scene, prima che l'intuito (e l'amore) di Fellini le facesse cambiare idea: infatti, questo insuccesso, per sua fortuna, non ha compromesso la sua carriera e la sua successiva produzione, abbastanza variegata, eterogenea e sicuramente degna di interesse.

Sandra Mila è morta a Roma il 29 gennaio 2024, all'età di 90 anni.

Ma – come si suole dire a proposito di tanti personaggi più o meno "importanti" – essi non muoiono nella misura in cui continuano a "vivere" nelle loro opere; di lei ci rimangono, soprattutto, i film (tra cui molti di quelli sopra citati), che – come capita per tutti coloro che possono avvalersi della fortunata circostanza di apparire nelle immagini in movimento – perdureranno anche nel futuro, indipendentemente dai personaggi interpretati, rispecchiando, nel caso della nostra bella Sandrocchia, il suo modo di agire, di parlare, di muoversi, di "essere"!.

Nino Genovese

Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #3

Gruppo di famiglia in un interno. L'irruzione della gioventù che annuncia l'imminenza della morte

In Gruppo di famiglia in un interno *Luchino Visconti affida a Burt Lancaster il ruolo di un anziano professore costretto a fare i conti con la vecchiaia e un'inaspettata nuova famiglia*

Lorenzo Pierazzi

«*Né la vecchiaia né la malattia hanno piegato la mia voglia di vivere e di fare. Io mi sento fresco per altri dieci film, non uno… Film, teatro, musical… Io voglio affrontare tutto, tutto. (…) Perché bisogna sempre bruciare di passione, quando s'affronta qualcosa. E d'altronde siamo qui per questo: per bruciare finché la morte, che è l'ultimo atto della vita, non completi l'opera trasformandoci in cenere…*» [Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Il Castoro, Milano, 1995 pag. 9, tratta da L'Europeo, n.21 novembre 1974]. L'intervista che contiene questa dichiarazione di Luchino Visconti è pubblicata pochi giorni dopo il suo sessantottesimo compleanno e nell'imminenza dell'uscita della sua nuova opera, *Gruppo di famiglia in un interno*. Sono trascorsi poco più di due anni dalla conclusione delle riprese di Ludwig e il regista, a seguito di un ictus, ha perso l'uso della mano e della gamba sinistra. La distribuzione della storia del re folle, un lento ma inesorabile viaggio verso la morte, lo ha ulteriormente fiaccato nel corpo e nell'anima. I produttori gli hanno imposto la distribuzione di una pellicola piena di tagli e di buchi narrativi. Visconti non vedrà mai uscire nelle sale la sua versione che verrà riportata alla luce dai collaboratori più fidati soltanto dopo la sua scomparsa. Intanto, come Luigi II di Baviera, il regista sente vicina la stessa fine e tenta di allontanarla con ogni flebile forza che gli rimane. Forse anche per fuggire alla fastidiosa mondanità che accompagna i set cinematografici, torna a dedicarsi al suo amato teatro e al suo grande amore, l'opera. Nel frattempo, lo sceneggiatore Enrico Medioli gli aveva proposto un nuovo soggetto per un film, una storia ambientata in un elegante palazzo romano dove convivono antichità e modernità, silenzio e rumore, pudore e oscenità, vita e morte. Quel soggetto diventerà *Gruppo di famiglia in un interno* che uscirà nelle sale il 10 dicembre 1974.

Il caos della vita contrapposto all'ordine della morte

La vicenda si svolge interamente in un antico palazzo romano. Il proprietario è un sessantenne professore americano che vive solitario e completamente immerso nei suoi libri e nei suoi quadri che ritraggono soprattutto gruppi familiari. Un giorno la sua quiete viene turbata dalla marchesa Bianca Brumonti, separata dal marito, che con fastidiosa insistenza vuole convincere l'anziano studioso ad affittare al suo giovane amante Konrad l'appartamento al piano superiore. Il professore cede alla donna e, da quel momento, la sua vita verrà stravolta dallo strano gruppo familiare del piano di sopra composto appunto da Konrad, la marchesa, sua figlia Lietta e il suo compagno Stefano. A colpirlo sono soprattutto Konrad, dal passato ricco di esperienze di studi e di attività politica, e Lietta, ragazza giovanissima e genuina. Il professore, costretto a relazionarsi con questi vivaci, selvaggi e talvolta volgari inquilini, ne rimarrà dapprima sconvolto salvo poi accorgersi che rappresentano un ritorno alla vita e alle relazioni umane. Il tragico suicidio di Konrad ristabilirà l'ordine precostituito,

il silenzio primordiale segno intangibile per il professore dell'imminenza della morte.

Un presente scomodo, un passato perduto

Il nodo centrale sul quale si regge il film è lo scontro tra il professore e un presente nel quale non riesce più a riconoscersi. Un tema che, ciclicamente, si ripete tra le varie generazioni, nel 1974 così come al giorno d'oggi. Ed è l'eterno scontro tra la regola imperante, sicura ed accogliente ma anche tremendamente mortifera, e la ribellione alla regola stessa, rude e fastidiosa ma anche piacevolmente vitale.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Al termine della contesa, il professore subirà un doppio impietoso smacco: da una parte, dovrà constatare di essere legato a quella volgarità che fino ad allora aveva ripudiato e combattuto; dall'altra, proprio nel momento in cui decide di uscire dal suo sepolcro dove si è volontariamente esiliato, dovrà prendere atto che l'estrema vitalità che lo ha investito non è altro che presagio di morte. Il professore-Visconti è ormai in trappola tra un presente che lo sta braccando e un passato che non potrà più essere un confortevole rifugio. E in trappola tra una famiglia che non esiste (quella dipinta nei quadri appesi alle pareti) e una famiglia, quella della marchesa, disgregata e dissoluta.

Che musica maestro!

Come per la maggior parte delle sue pellicole, anche *Gruppo di famiglia in un interno* è una sinfonia per immagini, un'opera lirica su pellicola. Questa volta le scelte musicali di Luchino Visconti vedono come protagonista principale Wolfgang Amadeus Mozart. Il compositore Franco Mannino adatta alle sequenze del film l'aria *Vorrei spiegarvi, oh Dio, K.418* in La maggiore per voce soprano e orchestra e la *Sinfonia concertante, K.364* in Mi bemolle maggiore per violino, viola e orchestra. Secondo un'audace scelta stilistica del regista, fondamentali per sottolineare le tante ambivalenze presenti nella pellicola, non mancano brani di musica leggera usciti proprio nel 1974 come *Desiderare* e *Momenti sì, momenti no* cantati da Caterina Caselli e *Testarda io* scritto da Cristiano Malgioglio ed affidato alla voce di Iva Zanicchi.

Helmut Berger, una vitalità ancor più mortale

All'epoca di *Gruppo di famiglia in un interno*, Helmut Berger è l'attore prediletto, sul set e nella vita privata, da Luchino Visconti. Il film rappresenta la loro quarta collaborazione, dopo *Le streghe* (episodio *La strega bruciata viva*) del 1967, *La caduta degli dei* del 1969 e *Ludwig*, uscito in sala soltanto l'anno precedente. Helmut Berger, che nel 1970 aveva girato anche con Vittorio De Sica nel pluripremiato *Il giardino dei Finzi Contini*, sta vivendo una stagione fortunata che, a causa dell'imminente scomparsa del suo pigmalione e di una vita a dir poco dissoluta, si avvierà ben presto verso un rapido declino. Eppure, in quegli anni, l'attore austriaco è l'erede di altri grandi interpreti che hanno segnato l'opera cinematografica viscontiana, basti pensare alla virilità padana di Massimo Girotti messa a confronto con l'erotismo di Clara Calamai in *Ossessione*, il fulminante esordio del 1943, e al fascino sensuale d'oltralpe di Alain Delon espresso in *Rocco e i suoi fratelli* del 1960 e soprattutto ne *Il gattopardo* del 1963. Helmut Berger, attore molto meno raffinato dei suoi illustri predecessori, negli anni Settanta rappresentava una sintesi dei due. Era l'affascinante capriccio della senilità di Luchino Visconti, una bellezza androgina, selvaggia e (auto) distruttiva, capace di sedurre ogni donna e ogni uomo che si fosse frapposto sul suo cammino. E la figura di Konrad che caratterizza la penultima pellicola di Visconti rappresenta, ancor più che il protagonista di *Ludwig*, l'angelo del male che apparentemente porta la vita all'interno del sontuoso appartamento del professore mentre in realtà non è altro che l'ultimo grande respiro esalato nell'attimo che precede la morte.

Burt Lancaster e l'universo femminile

Il professore americano che vive a Roma ed è romanticamente innamorato dell'Italia e delle sue bellezze culturali, paesaggistiche ed enogastronomiche (quanta passione nel raccontare la provenienza di una bottiglia di vino dalle colline del Chianti vicino a Figline Valdarno) ha il volto di Burt Lancaster. Con *Il gattopardo* prima e con *Novecento* di Bernardo Bertolucci due anni dopo, l'attore newyorkese è protagonista di un trittico di pellicole che tra gli anni Sessanta e Settanta hanno lasciato il segno. E se nelle altre due opere interpreta il patriarca di grandi famiglie, qui è un uomo solo, vecchio e malato, per di più definitivamente straniero non tanto di *cittadinanza* ma alla vita stessa. La grande dama della pellicola è invece Silvana Mangano, la marchesa Bianca Brumonti. Il personaggio interpretato dall'attrice, che sarebbe prematuramente scomparsa nel 1989 a soli 59 anni, è specchio di quel mondo ormai lontano, da *fin de siècle*, che Luchino Visconti aveva conosciuto nella sua gioventù e che tante volte aveva messo in scena nelle sue memorabili regie teatrali. L'attrice di *Riso amaro*, *La grande guerra*, *Edipo re* e *Teorema*, è proprio l'alter ego del professore americano, entrambi due facce della stessa medaglia-Visconti, un uomo che racchiude in sé due epoche (l'Ottocento e la contemporaneità), due identità sociali (quella della nobiltà e quella del comunismo) e sessuali. Completamente differente la vicenda di Claudia Marsani, l'interprete della spregiudicata Lietta, la figlia della marchesa. La pellicola di Luchino Visconti rappresentava per l'attrice di soli quindici anni l'esordio sul grande schermo. Un debutto nel cinema di qualità sotto la regia di un maestro assoluto e accanto ad attori del calibro di Lancaster e la Mangano, in un ruolo di giovane ninfa che, più di ogni altro personaggio, rappresenta la giovinezza e l'erotismo a lei legato che fugge. Non a caso leggerà all'anziano studioso una poesia di Adler che rappresenta un'esortazione alla vita che tanto piaceva a Visconti: «*Se un'attraente forma vedrai, dalle la caccia. E abbracciala, se puoi, sia essa una ragazza o un ragazzo senza vergogna, ma da sfrontato, da bravo. La vita è breve, cogli dunque qualsiasi contatto la tua carne al momento muova. Non c'è vita sessuale nella tomba*». Quella della Marsani sarà una carriera tanto fulminante quanto breve. Dopo sole altre tre pellicole, e qualche servizio fotografico senza veli, non ancora ventenne lascerà per sempre i riflettori del mondo del cinema. Per completare la panoramica sull'universo femminile, in una specie di chiamata al suo capezzale delle più grandi interpreti del cinema del post neorealismo, *Gruppo di famiglia in un interno* riserva due camei a Claudia Cardinale e Dominique Sanda. Nei flashback in cui sono protagoniste, sono rispettivamente la moglie e la madre del professore, per un tuffo nel passato dello stesso regista e dell'altro grande maestro Vittorio De Sica. Con la loro breve ma intensa interpretazione rendono omaggio ad un maestro che si sta aggrappando alle ultime energie per scrivere il maggior numero di pagine possibili della sua straordinaria vicenda artistica. Per ribadire il concetto che «*né la vecchiaia né la malattia hanno piegato la mia voglia di vivere e di fare*». Un esempio, il suo, da tramandare alle nuove generazioni che non devono scoraggiarsi davanti alle prime difficoltà. Niente è insormontabile: fino a quando ci saranno il cinema, la musica, il teatro, la poesia ogni ostacolo potrà essere affrontato e superato.

Silvana Mangano accanto a Visconti sul set

Lorenzo Pierazzi

Mario Verdone: quando il cinema scorre nelle vene

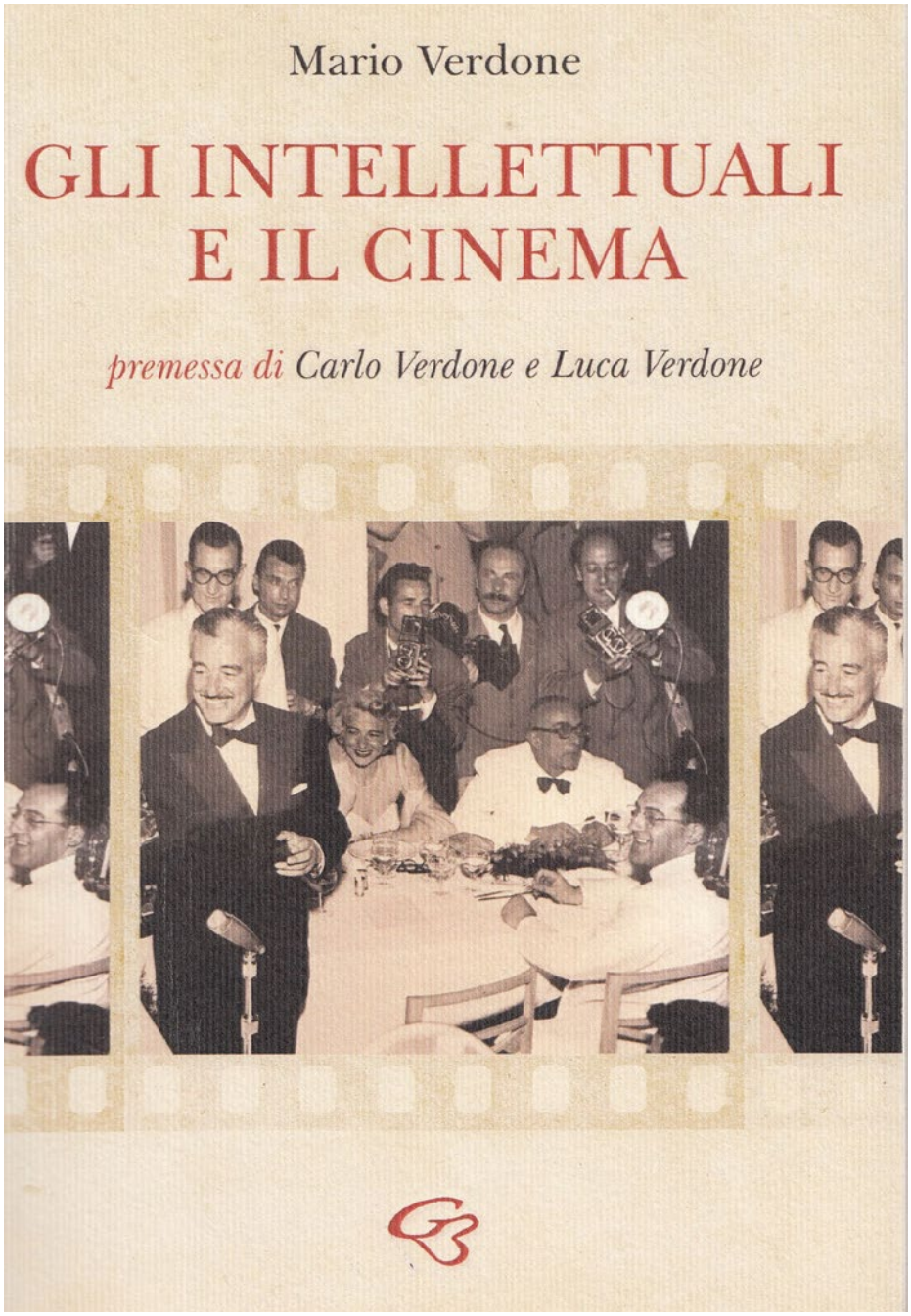
Lucia Bruni

[...] *"Abbiamo avuto da ragazzi una frequentazione assidua nelle sale cinematografiche con la sua compagnia. I primi film che ci proponeva erano i 'western' e i 'peplum', o le comiche di Charlie Chaplin. Rideva come un bambino anche alle proiezioni di film di Roscoe Arbuckle noto come 'Fatty', Ben Turpin, Buster Keaton. Il battesimo delle sale cinematografiche con i film 'muti' ha avuto su di noi una enorme influenza."*[...]

E' un passo di quanto scrivono Carlo e Luca parlando del padre, nella premessa all'interessantissimo saggio di Mario Verdone, in riproduzione anastatica, "Gli intellettuali e il cinema" (GB EditoriA, Roma, 2022).

Nel 1935 nasce a Roma il Centro sperimentale di Cinematografia, una scuola di formazione superiore in campo cinematografico che in poco tempo fu dotata di eccellenti mezzi tecnici e anche di biblioteca e cineteca con raccolta di classici (Chaplin, Dreyer, Lang, Pabst ecc.). E' del 1942 la produzione del primo film di Luigi Chiarini *La bella addormentata*, tratto dall'omonimo dramma di Rosso di San Secondo.

Nel 1937 il Centro aveva iniziato la pubblicazione di "Bianco e nero", una rivista di storia e critica cinematografica a respiro internazionale che nel 1942 dette vita alla stampa mensile di quaderni con il titolo "Gli intellettuali e il cinema" che raccoglieva le pagine più significative degli intellettuali sul cinematografo. Fra i vari studiosi come lo stesso Chiarini o il regista veneziano Francesco Pasinetti che collaborarono ai quaderni, c'era anche Mario Verdone, il quale si mise subito all'opera per raccogliere numerosissime testimonianze storiche di intellettuali di culture nazionali e internazionali delle estrazioni più varie come scrittori, poeti, registi, attori, pittori ecc. Il lavoro di Verdone venne subito giudicato di grande interesse tanto da affidargli la cura di una pubblicazione su questo tema, lavoro che si protrasse fino a 1952.



Talune opinioni ci sorprendono come quella di Marcel Proust che condanna il cinema come "manifestazione della realtà esteriore e artificiale" che non può essere messa al pari di poesia e letteratura per il prevalere dell'uso della tecnica, oppure lo scetticismo dello storico dell'arte Cesare Brandi, che nel suo saggio "Carmine o della pittura", ovvero dialoghi sul giudizio dei critici, sembra allinearsi all'affermazione di Proust, salvo poi mutare nel tempo radicalmente idea e appassionarsi ai film di Luchino Visconti (*Morte a Venezia* del 1971, *Ludvig* del 1973, *L'innocente* del 1976, per esempio) e Michelangelo Antonioni (*Il deserto rosso* del 1964, *Zabriskie Point* del 1970, o *Professione: reporter* del 1975) forse per la scelta registica di una estetica raffinata e di un percorso concettuale delle trame.

Fra gli intellettuali troviamo Benedetto Croce che riconosce da subito il valore del cinema avanzando dubbi laddove si dovesse prostituire a "interventi di interessi industriali che assecondano le richieste extraestetiche del pubblico", oppure Pirandello che polemizza sul "parlato" ovvero sui lunghi dialoghi che, a suo parere, svilirebbero l'efficacia delle immagini. Secondo lo scrittore, la funzione del cinema è di creare immagini affascinanti sottolineando l'azione con musiche suadenti e appropriate. Ne è esempio il film *Acciaio* (1933) diretto dal regista tedesco Walter Ruttmann per il quale Pirandello firmò il soggetto costruito sulla vitalità dell'azione.

Del resto, ci avverte Verdone nella sua introduzione al volume, un *dialogo* fra il cinema alla sua nascita e gli intellettuali "non può invitare che a una storia della conquista degli intellettuali da parte del cinema, come conquista della civiltà da parte della barbarie."

All'inizio il cinema, scrive l'autore, era preda dei baracconi da fiera, dei prestigiatori, dei trasformisti: "mentre Leopoldo Fregoli, dietro lo schermo, recitava dando voce alle ombre, il regista George Méliès trasportava il film nel regno della fantasia. Uno per tutti, *Le manoir du diable*, del 1896, un corto di tre minuti, autentico "horror" dell'epoca.

Se poi andiamo a frugare fra le "compagnie americane", come le definisce Verdone, troviamo una "faccia selvaggia", ossia "consumistica": il film *Alleluja!* (1929) di King Vidor, ad esempio, oppure la commedia romantica *You Can't Take it with You* del 1938 diretto da Frank Capra, che seguono tendenze di stampo leggero

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

simile ad altri scrittori, poeti, artisti americani del medesimo periodo. Dall'altro lato abbiamo una faccia "civile" "impegnata", ovvero di stampo europeo, come Charlie Chaplin: *Il monello*, un muto del 1921, oppure *Il circo* (1928), entrambi scritti, prodotti, diretti e interpretati da lui o ancora l'arcinoto *Luci della ribalta* (1952), sempre scritto, diretto e interpretato da lui, solo per qualche citazione; film che comunque finiscono per regalarci una risata amara.

Diversamente da quella americana, per una "compagnia tutta europea", secondo il concetto di Verdone, il cinema cominciava con "gente vissuta nel mondo e fra le ricerche dell'arte, e doveva di necessità pervenire a differenti risultati", producendo "una ben più ampia e vigorosa schiera di cineasti". Ecco che troviamo attori, registi teatrali, drammaturghi, scrittori attratti quasi sempre da storie che affondano nel dramma.

Lo svedese Victor Sjöström, ad esempio, con il film I*l carretto fantasma* (1921), tratto dall'omonimo romanzo della connazionale Selma Lagerlöf che anticipa di non poco le serie dedicate al fantasy horror, oppure *La torre delle menzogne* (un muto del 1925) ispirato ancora a un romanzo della Lagerlöf, per approdare all'avventura con I*l manto rosso* del 1937; il finlandese Moshe Stiller, attore e regista, con il film *L'ultimo addio* (muto del 1927) anch'esso tratto da un romanzo di Lajos Birò o *La via del male* (muto del 1928); il noto sovietico Ėjzenštejn artista a tutto tondo, con i suoi "corti", i suoi lungometraggi, uno per tutti *La corazzata Potëmkin* (muto del 1925), i suoi film incompiuti degli anni Trenta; e ancora il nostro illustre "vate patriota" Gabriele D'Annunzio, poeta, romanziere (sopra citato *L'innocente*, tradotto in film da Visconti), , drammaturgo. Non fu forse la sua tragedia "La Gioconda" a ispirare nel 1912 il regista Luigi Maggi a girare un corto muto dal titolo omonimo?

E sempre di stampo europeo abbiamo il tedesco Paul Wegener, attore, regista, sceneggiatore e le sue pellicole che passano dal drammatico al fiabesco come *Lo studente di Praga*, un muto del 1913, dove accanto al ruolo di attore è anche co-regista con Stellan Rye, oppure *Hans Trutz nel paese di cuccagna*, un muto del 1917 di genere fantastico. Per la Francia è presente Louis Delluc, regista, sceneggiatore e critico cinematografico, il quale, convinto assertore del cinema come arte e autore di saggi sull'argomento, ebbe anche una parte importante nel Movimento Impressionista. Nella sua breve vita (muore nel 1924) i film da lui diretti sono tutti muti e improntati al drammatico.

Come possiamo osservare, mi sono addentrata volutamente nella fascia storica che riguarda la nascita del cinema e le "gestazioni artistiche" di alcuni intellettuali venuti a contatto con questi nuovi metodi dalle tecniche artistiche sconosciute. E' vero che la fotografia fino dalla metà dell'Ottocento aveva in alcuni casi soppiantato la ritrattistica pittorica ma il "movimento dell'immagine" faceva apparire tutto questo come qualcosa che avrebbe appiattito

e sconvolto il mondo dell'arte visiva tradizionale facendola scomparire. Da qui le numerose perplessità di alcuni intellettuali, o "condanne" come ad esempio il citato Proust.

E' noto che fino dalla prima sua comparsa nel 1895, il cinematografo fu oggetto di numerosi interventi che riguardavano il suo futuro; cronache, giudizi, opinioni che allargarono gli orizzonti di questa "arte" tutta nuova la quale sembrava ribaltare ogni modalità di comunicazione fino allora in essere, svilendo la figura dell'intellettuale e cancellando il suo ruolo di protagonista. Il libro di Mario Verdone entra proprio in merito a questa "disputa" e propone le variegate posizioni degli intellettuali del Novecento con la raccolta di interventi, considerazioni, "dibattiti costruttivi" di personaggi delle varie discipline artistiche, che abbracciano l'arco dei primi cinquant'anni di vita del cinema.

"Un tratto tipico della personalità di nostro padre", scrivono Carlo e Luca Verdone, *"era proprio la sua capacità di allargare il suo sguardo sulla interdisciplinarietà delle Arti del Novecento."*

Nel libro incontriamo Edmondo De Amicis con il suo racconto "Cinematografo cerebrale" del 1907, costruito come un libero montaggio di immagini. E sappiamo quanto dello scrittore sia stato convertito in film: *Carmela* (1942) di Flavio Calzavara, *Cuore* (1948) diretto da Duilio Coletti, *Amore e ginnastica* (1973) di Luigi Filippo D'Amico, solo per qualche citazione.

Incontriamo altresì Lev Tolstoj, il quale fino dal 1908 intuiva l'importanza di questa espressione artistica, Arshile Gorky, che esaltava le sperimentazioni della macchina da presa dei Lumière, e fino dal 1912 gli intellettuali russi discutono sul valore di questa forma artistica.

Ci imbattiamo in una novella del senese Federigo Tozzi, (purtroppo non farà in tempo a vedere la crescita esponenziale del cinema poiché muore nel 1920) "Una recita cinematografica" che verrà pubblicata in una delle prime riviste italiane ("In penombra") dedicate esclusivamente al cinematografo.

Emergono poi le ostilità verso il cinema di David Herbert Lawrence, il romanzo del quale, "L'amante di Lady Chatterley", sarà infine oggetto del film omonimo del 1955 diretto da Marc Allégret. All'opposto, ecco Salvador Dalì e il suo Surrealismo che tanto ha trovato impiego nei film: fra le citazioni di Verdone al proposito, *Io ti salverò* (1945) di Hitchcock; poi il poeta e maestro del Simbolismo Paul Valery, che definiva il cinema "spreco di intelligenza". Verdone racconta dell'irlandese George Bernard Shaw e dell'aneddoto che lo fece ricredere sul suo disprezzo per il cinema. Il premio Nobel 1925 per la letteratura, pare si rifiutasse di ricevere qualsiasi produttore lo contattasse con proposte danarose delle più allettanti per mettere in scena i suoi lavori. Ci riuscì l'ungherese Gabriel Pascal con un curioso espediente. Presentatosi alla porta senza avanzare richieste, rispose al drastico rifiuto di soldi dell'eccentrico scrittore che dava per scontata l'offerta di denaro, chiedendo invece qualche centesimo per pagare il taxi che attendeva fuori. La semplicità e disinvoltura del soggetto divertì talmente Shaw da indebolire ogni sua riserva in merito ai numerosi rifiuti, tanto che fu proprio Pascal a portare sullo schermo nel 1938 *Pigmalion* diretto da Anthony Asquith e Leslie Howard, e nel 1945 *Cesare e Cleopatra* diretto dallo stesso Pascal, entrambi tratti dalle opere di Bernard Shaw.

Troviamo ancora il "ridicolo nel cinematografo" del pittore De Pisis, la definizione del cinema come "decima musa" del poliedrico letterato Jean Cocteau, Massimo Bontempelli che "commenta se stesso", poi Cesare Zavattini, Manuel Machado, André Gide, Chesterton, per giungere all'originale figura della poetessa cilena Gabriela Mistral, sul "cinema educatore", e chiedo venia per non poter nominare tutti.

La ricca e stimolante vetrina di personaggi che Verdone ci offre è dunque un ventaglio appassionato e appassionante di continue scoperte su commenti, riflessioni, considerazioni e tanto altro che merita davvero di essere gustato in tutta la sua validità sulle pagine del libro.

Lucia Bruni

Gli intellettuali e il cinema
Mario Verdone (Autore), Luca Verdone (Curatore), Carlo Verdone (Curatore)
Ginevra Bentivoglio EditoriA, 2022

Fumetti e giochi

Chi ha paura dell'orco cattivo?

Orchi e Ogre, spesso ne parliamo, ma qual è la loro storia?

Nicola Santagostino

Orco era il dio degli Inferi nella prima mitologia romana, anche se la sua origine è etrusca, e infatti lo troviamo ritratto in alcuni affreschi nelle tombe etrusche come un gigante peloso e barbuto. Sopravvisse come figura popolare nel Medioevo, nel quale aspetti del suo culto sono stati trasmutati nella figura del selvaggio, con feste organizzate nelle zone rurali d'Europa perdurate fino ai tempi moderni e, di conseguenza, gran parte di ciò che è noto sulle celebrazioni associate ad Orco provengono da fonti medievali.

Dall'associazione con la morte e con gli Inferi, il termine orco cominciò ad essere usato anche per altre creature mostruose e ripreso dai bestiari medievali, soprattutto in Italia, dove con orco indichiamo una creatura antropomorfa con connotazioni bestiali al limite del demoniaco, ad esempio troviamo riferimenti nelle opere di Jacomo Tolomei, Fazio degli Uberti e Ristoro Canigiani, quest'ultimo ne parla esplicitamente come di uno spauracchio dei bambini. Anche se una descrizione più vicina allo stereotipo moderno la vediamo nell'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, quale orrida creatura dalle grandi zanne e con peli simili a quelli di un cinghiale, grondante del sangue delle sue vittime e nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, dove appare come un mostruoso gigante cieco, anche lui con zanne da cinghiale, che divora carne umana.

Il classico orco delle fiabe. Illustrazione di Gustave Doré

Nella mitologia norrena, l'orco (orc sia in tedesco che in inglese, oppure orcus in latino) è un mostro antropomorfo, con connotazioni bestiali e demoniache. Sia il termine sia la tipica rappresentazione dell'orco nordico derivano dall'orco della mitologia romana, che pone in esplicita relazione questa figura mostruosa con il mondo degli inferi; ma non è da escludersi che le due figure possano essere contemporanee. Una relazione più debole esiste invece con l'orco delle fiabe, anch'esso mostruoso e malvagio, ma più simile a un uomo e (in genere) non associato all'inferno o ai suoi abitanti.

L'inglese orc è invece stato introdotto nell'VIII secolo con il ciclo di Beowulf, che riunisce la mitologia norrena con elementi cristiani e della cultura classica, dove la razza del mostruoso Grendel è descritta come Orc-néas, che sembra significare "cadaveri di Orcus", quindi il termine orcus è l'originale latino e può essere interpretato come sinonimo di Orco. Gli orchi di Beowulf (Grendel e sua madre) sono esseri metà uomo e metà mostro, che vanno a caccia di notte, e si riparano in una dimora subacquea in fondo a nebbiosi acquitrini (in un'ambientazione che simboleggia in modo piuttosto esplicito l'Averno). Da questo riferimento ha tratto spunto J. R. R. Tolkien per rappresentare la più celebre razza di orchi della letteratura fantasy, quelli della Terra di Mezzo (in alcune traduzioni italiane chiamati "orchetti" proprio per distinguerli dagli orchi del folklore). Orc come termine verrà poi ripreso e diffuso nel mondo della cultura pop da J. R. R. Tolkien nella sua personale mitologia fantastica, e da lì diverrà la base degli orchi di prodotti come Dungeons and Dragons, Magic the Gathering e i setting di Warhammer e Warhammer40k, anche se nel corso del tempo gli orchi diverranno qualcosa di ben diverso dalla figura originaria.

Infatti con il passare del tempo per differenziare al meglio gli orchi "standard" della cultura pop, noti soprattutto per la loro pelle di colore verde,

Un brutale ogre di Dungeons and Dragons

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dai giganteschi mostri divoracarne si arriverà a usare per questi ultimi il termine ogre, derivante dal francese e riscontrabile nel Perceval ou le Conte du Graal del XII secolo di Chrétien de Troyes e nelle fiabe di Charles Perrault. Ironicamente quindi nella cultura pop moderna la stessa parola, semplicemente in due lingue differenti, indica due tipologie ben distinte di esseri mostruosi, al punto tale che in italiano il termine Orco è diventato sinonimo dei ben diffusi pelleverde, mentre Ogre indica il mostro tradizionale e folcloristico originale.

Il miglior esempio di Ogre e della loro società, però, è quello tratto da "I regni degli Ogri" di Warhammer fantasy battle dove essi sono grandi mostri brutali facilmente riconoscibili per l'enorme stazza, che si distinguono principalmente in due attività: mangiare e combattere.

Un ogre adulto è quasi il doppio di un umano ed è tre volte più largo, il suo corpo imponente è coronato da una testa bestiale che ringhia su un collo quasi inesistente. Il pelo che ricopre il suo corpo è dritto e unto e, sebbene la calvizie sia abbastanza comune tra gli Ogri, è difficile trovarne uno che non abbia peli su un viso dallo sguardo inquietante e intimidatorio come del resto il sorriso che mostra denti in grado di strappare pezzi interi di carne di un essere umano ancora in vita.

Anche se l'enorme obesità di un Ogre non può essere negata, la loro imponente corporatura non è composta solo da grasso, poiché, sotto lo spesso strato di cotenna che li isola dalle intemperie, vi sono solo muscoli. Le braccia sono invece larghe e grosse come il petto di un uomo e terminano in mani grandi e grassocce che brandiscono mazze e spadoni enormi con facilità letale.

Ma in tutto questo cosa rappresenta all'interno del nostro immaginario mythpop la figura dell'ogre? Cosa ci racconta e perchè prende certe forme nella cultura moderna più diffusa? Fame, che sia di potere o di cibo poco importa, ingordigia che finisce per divorare tutto quello che ha intorno a sé senza nessun pensiero rivolto al futuro e una costante necessità di dominio sugli altri sono parte di quel bisogno umano che già Hobbes citava in "Il Leviatano". L'Ogre moderno prende dalle antiche leggende, dagli dei ctoni che fungevano da regnanti di quel mondo di lacrime e rimpianti dove tutti i mortali sono destinati a finire, prende dalle fiabe dove l'Ogre è la versione distorta e malsana della forza brutale della natura e, in alcuni casi, della nobiltà più becera e meschina e lo trasforma in una massa di bruti che vivono solo nel bisogno di sottomettere. Con un minimo di attenzione potremmo senza fatica notare come la cultura del "maschio alpha" moderno attinge a piene mani dall'Ogre, puntando a ricchezza, status e forza fisica come fine ultimo di una filosofia che vede nella brutalità e nell'ostentazione la condizione di successo per il mondo moderno. Se dai tempi del mito greco quello che definisce l'essere umano come tale è la capacità di raziocinio, tutto questo viene cancellato con il passare del tempo e sostituito da una costante fame di beni materiali, di potere sugli altri e di ostentazione narcisistica di bassa lega, al punto tale che gli ogre più diffusi nell'immaginario pop sono solo ammassi di muscoli dal pensiero ridotto a pochi impulsi cardine: dominio e fame. L'accumulo bulimico di qualsiasi cosa è parte stessa della loro natura, i loro stessi ventri rigonfi sono solo muscoli su muscoli e le loro bocche strumenti sia per ingurgitare nutrimento che per ferire i loro nemici. Alla fine l'ogre ci mette in guardia da una cosa emergendo dalle tenebre del nostro inconscio collettivo: servono dei limiti. Servono dei limiti al potere, servono dei limiti al consumo, servono dei limiti al nostro istintivo bisogno di controllo e questi limiti non possono arrivare solo da un ente esterno, ma prima di tutto devono nascere da noi stessi, dalla nostra etica personale e dalla comprensione delle conseguenze delle nostre azioni.

Le orde degli ogre di Warhammer

Oppure possiamo accettare candidamente che la disciplina necessaria a creare un mondo migliore non è un nostro dovere, soprattutto perchè troveremo più persone con questo pensiero a cui unirci, e lasciare che la nostra natura più animalesca e meschina prenda il sopravvento lasciando che tutto quello che abbiamo intorno a noi venga masticato, ingurgitato e successivamente escreto. Perchè, alla fine, vivere nelle macerie non è così grave fino a che ci si può nutrire di chi è sotto di noi nella gerarchia della vita, fino a che non ci si rende conto che la vera fatica è sperare che un giorno non arrivi un Ogre più grande, potente e affamato di noi.

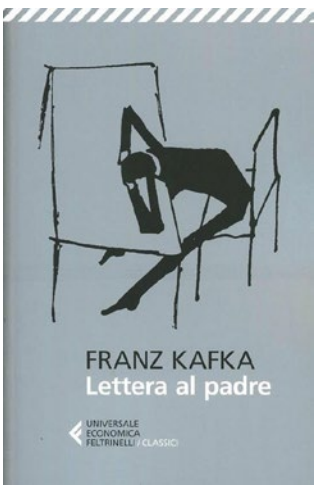
Nicola Santagostino

Franz Kafka. L'invadenza della dimensione onirica

Fabio Massimo Penna

Franz Kafka (1883 – 1924)

Esistono geni in campo artistico la cui personalità è così potente da lasciare un segno indelebile nell'immaginario collettivo. L'opera dello scrittore praghese Franz Kafka ha avuto un'incidenza così profonda nella cultura del Novecento che il suo nome è diventato in varie lingue un aggettivo tendente a designare una situazione straniante, "kafkiano" in italiano e "kafkaesque" in inglese. Così il dizionario Devoto-Oli (Le Monnier, 2007): "Kafkiano agg. 1. Relativo allo scrittore boemo F. Kafka (1883-1924). 2. estens. Che presenta i caratteri tipici della narrativa di Kafka, ispirata all'assurdità e all'incomprensibilità delle situazioni in cui viene a trovarsi l'esistenza umana." La sua influenza si estende anche ai grandi Maestri del cinema. Nel 1962 Orson Welles porta sullo schermo la sua visione de *Il processo* (romanzo pubblicato postumo nel 1925). Il regista di Kenosha amplifica la dimensione onirica dell'opera kafkiana girando una pellicola barocca e visionaria sull'isolamento dell'uomo nella società di massa. Stanley Kubrick, grande ammiratore dello scrittore boemo, vede nell'opera kafkiana la fonte di *Shining* (1980) come dichiara egli stesso: "Mi sembrava che la guida perfetta per questo tipo di approccio si potesse trovare nello stile letterario di Kafka." (Ruggero Eugeni, *Invito al cinema* di Kubrick, Mursia editore, Milano, 1995). Alcuni critici, inoltre, hanno sottolineato come in *Orizzonti di gloria* (1957) vi sia un processo che si svolge in un castello (*Il castello* di Kafka venne pubblicato postumo nel 1926). Nel 1992 Steven Soderbergh si ispira liberamente all'opera dell'autore di *America* (1927), mescolando thriller e horror in *Delitti e segreti*. Per i cineasti tradurre in immagini le atmosfere stranianti e oniriche dell'opera kafkiana è sempre stato un compito stimolante. L'autore praghese è stato capace nella sua opera di inserire le incongruenze tipiche del sogno all'interno di situazioni perfettamente realistiche. Quando Gregor Samsa, il protagonista de *La metamorfosi* (1916), si sveglia trasformato in un gigantesco insetto il suo primo pensiero è che, date le difficoltà di movimento causate dalla pesantezza del suo nuovo corpo, finirà con fare tardi al lavoro: "Ma adesso, che fare? Il prossimo treno era alle sette: per arrivare a prenderlo avrebbe dovuto fare una corsa forsennata" (Franz Kafka, *La metamorfosi*, RCS libri, Milano, 1998). In *America* il protagonista, giunto in nave a New York, invece di sbarcare e iniziare la sua nuova vita americana, accompagna il fuochista della nave (da lui appena conosciuto) nell'ufficio del capitano per sostenerne le lamentele per le vessazioni inflittegli dal suo superiore diretto. In maniera del tutto incomprensibile nell'ufficio appare un facoltoso zio del protagonista che decide di ospitarlo a casa sua per il periodo di permanenza negli States. Sembra che nelle atmosfere oniriche e fantastiche di Kafka sia la realtà l'intrusa, la presenza inattesa. Quando Gregor Samsa si trova mutato in insetto non può tentare di risolvere la sua inattesa situazione perché la realtà, il lavoro da svolgere, lo preme da presso, lo incalza senza dargli tregua. Si può notare, inoltre, come l'opera del boemo corra in parallelo con le scoperte di Sigmund Freud. Le teorie freudiane sui rapporti tra padre e figlio, segnatamente il complesso di Edipo, trovano riscontro nell'opera dello scrittore di Praga (il protagonista de *Il processo* viene condannato per una non meglio identificata colpa come un uomo massacrato a livello inconscio da un crudele Super-Io). Esemplare è in questo senso la *Lettera al padre* (1919) in cui l'autore ricostruisce il suo complicato rapporto con la figura paterna. Alcuni indimenticabili passaggi testimoniano del terrore che il piccolo Franz aveva del padre: "È vero, non mi hai praticamente mai picchiato. Ma le tue grida, la tua faccia paonazza, le bretelle slacciate e tenute pronte sulla spalliera della sedia, erano quasi peggio. È come quando uno sta per essere impiccato. Se lo impiccano realmente, allora muore ed è tutto finito, ma se è costretto ad assistere a tutti i preparativi dell'impiccagione e apprende di essere stato graziato solo quando la corda gli penzola davanti al volto, può riportarne un trauma per tutta la vita" (Franz Kafka, *Lettera al padre*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 1991). La soggezione nei confronti del padre diviene la nota predominante dell'esistenza di Kafka. Secondo lo scrittore i suoi fallimenti sentimentali sarebbero dovuti in gran parte al suo timore di un genitore potente e prepotente, al quale sembrano destinati tutti i successi con il gentil sesso. Da questo complesso deriva la sensazione di essere un subordinato della vita, un dipendente dell'esistenza costretto, con il suo duro lavoro, a risarcire i suoi superiori e la sua famiglia per la colpa di essere al mondo. Il protagonista di *America* (Il disperso) Karl Rossmann viene spedito negli Stati Uniti dalla famiglia perché in patria ha messo incinta una ragazza; se tutte le donne spettano al padre, il figlio può avere relazioni sentimentali solo dopo essere espatriato. È ne *Il processo* che la poetica kafkiana tocca il suo vertice. Joseph K è un impiegato al quale due poliziotti notificano un ordine di arresto per un non meglio specificato crimine. L'uomo tenta in tutti i modi di riuscire a capire di cosa è accusato e d'altronde nota che tutti coloro che lo avvicinano assumono un atteggiamento circospetto nei suoi confronti. Oramai l'uomo è finito negli ingranaggi di una gigantesca macchina giudiziaria e, sebbene non riesca in alcun modo a conoscere quale sia la propria colpa, si rende conto che la sua condanna è ineluttabile perché alla giustizia non si può fuggire. Un giorno Josef K viene prelevato da due uomini vestiti di nero, portato in periferia e ucciso. Il giudice-Dio o il giudice Super Io (che agisce nell'inconscio) sono imperscrutabili nel loro implacabile ergersi a istanza suprema e incontestabile. L'incubo della burocrazia raggiunge livelli parossistici ne *Il castello*, romanzo nel quale l'agrimensore K vede il suo desiderio di lavorare le terre frustrato dall'impossibilità di ottenere dalle autorità del castello il permesso di risiedere nel villaggio. Tutti i tentativi di K di entrare nell'impenetrabile Castello si rivelano vani. Quando, alla fine, l'uomo trova un funzionario disposto ad aiutarlo, distrutto dalla fatica, si addormenta proprio mentre l'impiegato gli sta svelando i meccanismi della enigmatica organizzazione.



Fabio Massimo Penna

Il cinema delle Filippine

Una cinematografia sociale in Asia

Leonardo Dini

Le isole Filippine hanno una storia complessa di cui risente la cinematografia locale, provengono da un dominion spagnolo secolare, con una forte impronta coloniale che vi ha sradicato la cultura originaria, a questo si sono susseguiti il dominio neocoloniale giapponese, al tempo della Seconda Guerra Mondiale e poi delle dittature, alternate a fasi incerte di democrazia, il tutto poi fortemente condizionata dall'influenza culturale nordamericana, fino a oggi, alternata al connubio essenziale con la cultura spagnola. L'attuale cinema indipendente filippino ha quindi ripreso e valorizzato la cultura etnica autoctona, dimenticata nel tempo.

Nelle Filippine il cinema ha sempre avuto un ruolo sociale e collettivo essenziale, tanto che queste isole si possono definire un paese del cinema. Tuttora 200.000 filippini operano nelle industrie cinematografiche locali. Inoltre, esattamente come è accaduto in India con Bollywood e in Brasile, gran parte dell'immaginario collettivo e delle abitudini sociali si sono forgiate nelle Filippine ispirandosi al cinema: un impatto così forte del cinema sulla società civile e sul mondo sociale in Europa, ancora oggi, esiste forse solo nel luogo di origine della civiltà cinematografica, in Francia, Tuttavia il cinema filippino è sempre rimasto diviso fra le tradizioni teatrali popolari isolane e il lessico culturale occidentale e particolarmente ispanico e americano. Nelle Filippine si sono creati, fin dall'inizio, due generi del fare cinema: quello delle commedie musicali, detto Sarsuwela, Operetta, e quello del melodramma Bakya, basato sulle leggende isolane. Questi due generi attraversano tutta la storia del cinema insulare filippino. I primi film totalmente autoctoni nascono negli anni '40 e sono realizzati in lingua Tagalog, poi detta Pilipino (Filippino): il cinema filippino viene detto in espressione locale cinema Pelikulang Pilipino, ma il cinema delle Filippine, sorprendentemente, è uno dei più antichi nel mondo: la prima proiezione è del 1897, al Salón de Pertierra a Manila. Le prime riprese in assoluto furono dello spagnolo Antonio Ramos. Il primo film muto risale al 1919 ed è *Dalagang Bukid, La ragazza di campagna*, di Josè Nepomuceno, tratto dalla pièce di H.Llagan: il film aveva la particolarità di essere doppiato dal vivo nelle proiezioni, quasi un equivalente asiatico dell'uso del suono del pianoforte, per accompagnare le proiezioni di film al tempo del cinema muto in occidente. Nepomuceno, fondatore della Malayan Motion Pictures, fu poi autore di *Noli me tangere* (1930), film sulla dominazione spagnola, della stessa epoca è l'opera di V. Salambides, *Miracle of love* (1925). Dopo una fase iniziale, caratterizzata da film ispirati al teatro e alla letteratura filippina, negli anni '30, successivamente, le prime produzioni di cinema indipendente si riferiscono agli anni '50. Il massimo delle produzioni si è raggiunto negli anni '80, con 200 film, rispetto ai circa 60 prodotti oggi annualmente. Gli anni '50 segnano l'epoca del film *Gengis Khan* (1952), opera del regista Lou Salvador, che vedeva protagonista Manuel Conde. Se oggi si denota nel cinema di Manila la rinascita del cinema indipendente, grazie alla tecnologia digitale, la seconda stagione aurea di esso risale agli anni '70, quando emerge il talento di Lino Brocka. Il suo è un cinema di evidente ambientazione sociale, che tratta le condizioni di discriminazione e di crisi delle classi sociali deboli. Nel 1970 Brocka realizzò *Wanted: perfect mother*, e *Maynila sa kuko ng liwanag*, Manila negli artigli di luce. Brocka meritevolmente è stato anche un regista, in accezione bertolucciana, definibile anticonformista: fu contrario al dittatore Marcos, fino a realizzare

"Gengis Khan" (1952) di Lou Salvador

"Dalagang Bukid" (1019) di Josè Nepomuceno

film contro la legge marziale, imposta a lungo al paese dalla dittatura filooccidentale. Tra i suoi film da ricordare è *Gumapank ka so lusak* (1990). Poco prima, negli anni '80, si distingue Marilou Diaz Abaya, regista poi di *Ipaglabam Bo*, di *Karna* e del film José *Rizal*, del 1998. L'opera parla dello scrittore e indipendentista ottocentesco Rizal che ha dato ispirazione a numerose importanti opere cinematografiche filippine, tanto da essere elemento di continuità culturale in tale cinematografia. Nata a Quezon e premiata, alla memoria, nel 2022, con l'Ordine degli artisti nazionali delle Filippine per le arti cinematografiche, Marilou Diaz è stata autrice che si è segnalata per i suoi film di impegno civile e sociale e rappresenta indubbiamente la maggiore donna tra le personalità del cinema filippino. Sul tema del

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cinema di impegno sociale nelle Filippine va precisato che, a causa di una opprimente censura, strumentale, praticamente ininterrotta e comune a tutte le forme di regime nel paese e arrivata per certi aspetti addirittura fino a oggi, molti film di critica sociale non sono mai usciti o sono stati vietati, perché sgraditi e scomodi. Come anche avveniva in altre cinematografie asiatiche, paradossalmente, tra gli anni '60 e '70, i temi attinenti violenza e sesso venivano usati spesso come cifra narrativa alternativa, per aggirare la censura sugli argomenti politici e sociali ritenuti più nocivi dalla censura di stato. Numerosi altri film invece, ben 400, sono andati persi durante la Seconda Guerra Mondiale e al tempo della occupazione militare giapponese, al punto che solo 3 su 400 rimangono dei film precedenti al 1945 (tra il 1914 e il 1945), e uno si è salvato solo mediante una copia in una cineteca di Washington. Con la citata nascita di un movimento cinematografico indipendente negli anni '50 e '70, sono anche nate nelle Isole Filippine alcune istituzioni artistiche come il *Manila Film Festival* (1966), poi *Metro Manila Film Festival* MMFF (dal 1975), la *Filipine Society of Cinematographers*, (1970), la *Film Academy of the Philippines* (1981), la CCP Cultural Center of Philippines *Film Society of the Philippines*, il *Film Institute of Philippines* (2003), della UP la prima Università Statale delle Filippine, il *Film development council of the Philippines*, *Consiglio per lo sviluppo del film* (2002), e più di recente i festival del cinema *Cinemalaya Cinefilipino* giunto alla 19ma edizione, e il Pista Ng *Pelikulang Pilipino*, PPP, (dal 2017). Essenzialmente i cine Festival sono dedicati a film filippini non stranieri, tranne il Festival internazionale di Manila: *Manila International Film Festival.*

Dopo i successi Internazionali di Eduardo Roy jr. e di Brillante Mendoza, si distinse poi Carlitos Siguion Reyna, specialista dei melodrammi, come *Ang Lalak sa Buhay ni Selya*, *L'uomo nella vita di Selya*, e con *Azucena* (2000).

"Wanted: Perfect Mother" di Lino Brocka

In epoca recente, nel 2016, è stato vinto il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia, da *Ang Babaeng Humayo*, *The Woman Who Left*, di Lav Diaz (nome d'arte di Indico Diaz), film con l'attrice Charo Santos Concio: l'opera denuncia i privilegi immutabili dell'élite di potere nelle Fillippine. Dias è autore che ha anche vinto il Pardo d'Oro a Locarno del 2014 con *Mula sa kung ano ang noon, From what is before* e l'Orso d'Argento, Premio Alfred Bauer, al Festival Internazionale di Berlino del 2016, con il film *Hele sa hipawang hapas, A lullaby to the sorrowfull mistery*. Diaz è noto anche per la singolare durata dei suoi film: *Melancholia*, 7 ore, e *Death in the land of incantos*, 9 ore. Va ricordato che, eccezionalmente, i dieci migliori film filippini del 2023, premiati al Festival Internazionale di Manila 2023, proprio per una iniziativa dell'International Manila Film Festival, a seguito della 49.ma edizione MMFF, sono stati proposti, in un evento speciale, al Chinese Theatre di Los Angeles, all'inizio del 2024, presentando, nei luoghi degli Oscar, il meglio del cinema filippino, un cinema che ha origini ormai storicizzate. In definitiva il percorso storico del cinema filippino è un percorso che dura da quasi 130 anni (1897), documentato bene dal *National Film Archives*, che nasce col compito di preservare e portare nel futuro la testimonianza culturale di tale cinematografia. In Italia, come è noto, il cinema delle Filippine ha trovato una sponda nel *Festival del Cinema Filippino* di Roma, svoltosi presso la Casa del Cinema di Roma, in collaborazione con la Ambasciata in Italia, Festival che ha avuto la prima edizione nel 2018, la seconda nel 2019, la terza nel 2022, realizzato in sinergia con il citato *Film Development Council of the Philippines FCDP*. Dunque il cinema filippino ha sviluppato una sua linea creativa e stilistica originale, nel tempo, che costituisce anche un unicum per il melting pot e la koiné culturale e di civiltà fra oriente e occidente, tra mondo laico e intimismo spirituale, tra melodramma e commedia, fra cinema asiatico cinese, coreano e giapponese e cinema europeo e americano.

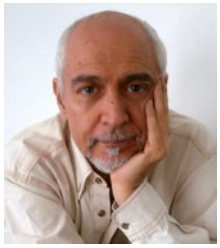
Una originalità che è stata di ispirazione anche per altre cinematografie in ambito asiatico.

Leonardo Dini

"Death in the Land of Encantos" - La morte nella terra degli incantesimi (2007) di Lav Diaz

I dimenticati # 106

Lupe Vélez


Virgilio Zanolla

Lupe Vélez rientra nella categoria delle starlette e 'quasi dive' che hanno costellato con la loro presenza i set nei fervidi decenni dell'epoca d'oro di Hollywood: esordio molto promettente davanti alla macchina da presa a soli diciannove anni, carriera artistica con alti e qualche basso ma nel complesso di esito più che soddisfacente, amori e amanti a gogò, assurdo suicidio in età ancora relativamente giovane, per un motivo che oggi suonerebbe quasi ridicolo... Non c'è dunque da sorprendersi se, cinefili a parte, pochi italiani abbiano sentito parlare di lei, a dispetto dell'indiscutibile talento.

María Guadalupe Villalobos Vélez era nata il 18 luglio 1908 a San Luis Potosí - città messicana capoluogo dell'omonimo stato, situata 360 chilometri a nord-ovest di Città del Messico - prima dei cinque figli del ventottenne generale Jacobo Villalobos Reyes e della venticinquenne Josefina Vélez, cantante d'opera. Aveva appena due anni quando il Messico venne percorso dalla rivoluzione, che proprio in San Luis Potosí ebbe il suo centro propulsore, con Francisco Madero e i fratelli Magón, ostili al presidente-dittatore Porfirio Diaz e ai suoi seguaci. Presto Jacobo decise di fare la sua scelta di campo, incorporandosi ai rivoluzionari 'costituzionalisti'. Nel 1921 Lupe venne mandata dalla madre a studiare negli Stati Uniti, nel convento di Nuestra Señora del Lago a San Antonio, in Texas, dov'ebbe modo d'imparare l'inglese; due anni dopo però rientrò in patria, e cercò lavoro per aiutare finanziariamente la famiglia, che nel frattempo s'era trasferita a Città del Messico, trovando un posto come commessa di magazzino con lo stipendio di 4 dollari alla settimana, grazie ai quali riuscì anche a pagarsi lezioni di canto e danza, giacché amava recitare e mettersi in mostra. I suoi inizi nel mondo dello spettacolo, favoriti dalla madre, furono tuttavia mal visti dal padre, che proibì alla figlia di utilizzare il suo cognome: così Lupe assunse quello di lei.

Agevolata dalla verve e dalla notevole bellezza, ella esordì in palcoscenico nel marzo 1925, convertendosi quasi subito in beniamina del pubblico del Teatro de revista negli spettacoli-parodie *Mexican Rataplan* e *No lo tapes*; e presto, grazie all'indole polemica, ingaggiò una rivalità artistica con tre stelle del teatro di vaudeville, Celia Padilla, Celia Montalván e Delia Magaña; contava già diversi ammiratori, tra i quali i poeti José Gorostiza e Renato Leduc. Alla fine di quell'anno Lupe si trasferì in Texas, dove lavorò come ballerina in spettacoli di varietà e nel contempo come venditrice. Un'occasione professionale saltata a motivo del mancato ottenimento del visto da parte del governo americano la spinse a recarsi a Los Angeles; qui rimediò un'occupazione come ballerina nel burlesque. Contattata per un provino cinematografico da un produttore della Metro-Goldwyn-Mayer, venne notata da Hal Roach, che lo bruciò sul tempo offrendole una particina in *Sailors, Beware!*, un divertente cortometraggio della premiata coppia comica Stan Laurel & Oliver Hardy, allora appena formata. In quel 1927 Lupe bruciò le tappe, apparendo anche in un altro corto prodotto da Roach, *What Women Did for Me*, accanto a Charley Chase, e come coprotagonista nel suo primo lungometraggio, *Il Gaucho* di Frank Richard Jones, a fianco di Douglas Fairbanks sr., che

aveva scritto, sceneggiato e prodotto la pellicola. Chiamandola per provare una scena in cui era egli stesso presente, Fairbanks, che non era molto alto, le chiese di togliersi le scarpe: ma Lupe travisò e la prese malissimo; a dispetto di questo pessimo esordio, però, la lavorazione del film andò a meraviglia e la pellicola ottenne ovunque pieno successo. Per essere poco più che una debuttante, Lupe fornì un'interpretazione di straordinaria naturalezza, favorita da un Fairbanks in grande spolvero.

L'anno seguente ella attuò ne *Il covo degli avvoltoi* (Stand and Deliver) di Donald Crisp, con Rod La Roque e Warner Oland; la sua popolarità cresceva, tanto che nello stesso anno venne inclusa tra le tredici WAMPAS Baby Stars, cioè tra le più promettenti 'stelline' del firmamento cinematografico del momento. Nel '29 lavorò in altri quattro film, agli ordini di registi di provata qualità come David Wark Griffith (*La canzone del cuore*, Lady of the Pavements), Victor Fleming (*La canzone dei lupi*, The Wolf Song) e George Fitmaurice (*Rosa Tigrata*, Tiger Rose), e apparve come se stessa nel corto *Hollywood Snapshots #11*, assieme a molti altri conosciuti attori. Nel western *La canzone dei lupi* ebbe come partner un ragazzone del Montana molto amante del disegno e bravo ad andare a cavallo, alto 193 centimetri e dagl'intensi occhi azzurri: Gary Cooper; il quale, per mettersi con lei, lasciò Clara Bow con cui aveva una relazione. La loro storia d'amore durò circa tre anni, e fu costellata da epici litigi: i due si attraevano eppoi si respingevano, soprattutto per il carattere fumantino e la terribile gelosia di Lupe. La quale nutriva dichiarata antipatia verso alcune colleghe, come Marlene Dietrich, 'colpevole' d'avere avuto un flirt con Cooper. Ma il principale bersaglio della sua ostilità era Dolores Del Rio, che, come lei messicana, era di lei più affermata e reputata artisticamente. Pur essendo una donna attraentissima, con la sua conterranea fisicamente ella non poteva competere, dato che all'epoca la Del Rio veniva considerata l'attrice più bella di Hollywood. Le due donne non potevano essere più diverse: gentile e composta Dolores, impulsiva e sanguigna Lupe; una foto che le mostra assieme, splendide e sorridenti, con Lupe elegantissima e Dolores vestita da gitana in abito di scena, è tanto suggestiva quanto - sui loro rapporti - ingannevole.

La nostra attrice proseguì la carriera alternando interpretazioni drammatiche a prove comiche e brillanti: l'avvento del sonoro non incise minimamente sulle sue prestazioni, dato che si esprimeva in un inglese quasi privo d'inflessioni. Nel primo genere, dove venne impiegata spesso in ruoli di bellezza esotica e con esibizioni di canto e ballo, la si ricorda ne *Il porto dell'inferno* di Henry King (Hell Harbour), in *Notte di bufera* di William Wyler (The Storm), ne *L'appello dell'innocente* di Monta Bell (East Is West), tutti del 1930, in *Katusha* di Edwin Carewe (*Resurrection*, '31), tratto dal romanzo *Resurrezione* di Tolstoj, dov'ella vestiva egregiamente i panni della protagonista, Katuscia Maslowa, nel western *Naturich, la moglie indiana* di Cecil Blunt DeMille (The Squaw Man; id.), nel dramma horror *Kongo* di William J. Cowen ('32), nel western romantico *Laughing Boy* di W. S. Van Dyke ('34), nel quale fu partner di Ramon Novarro (si trattò della prima pellicola del cinema americano dove i protagonisti fossero entrambi messicani). Nel genere comico e brillante, fornì un'eccellente interpretazione sia in *Tutto pepe* di John G. Blystone (Hot Pepper; 1933), accanto a Edmund Lowe, sia in *Palooka* di Benjamin Stoloff ('34), a fianco di Stuart Erwin e Jimmy Durante, nel ruolo della soubrette 'mangia uomini' Nina Madero, sia nel delizioso sketch delle uova con Laurel & Hardy ne *La grande festa*, film diretto da più registi (Hollywood Party; id.); senza scordarsi delle sue varie e spigliate performances come ballerina e cantante, come nel musical *La rumba dell'amore* di Van Dyke (The Cuban Love Song, '31). In ogni genere, Lupe riusciva sempre convincente, perché

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'estrema naturalezza con cui recitava faceva supporre che spesso le accadesse d'interpretare se stessa.

Cinematograficamente, per lei gli anni '35-38 trascorsero piuttosto in sordina; essi coincisero con gli anni del suo matrimonio con l'attore ed ex campione olimpico di nuoto Johnny Weissmuller, noto sullo schermo per le sue interpretazioni di Tarzan. Un rapporto anche questo difficile, costellato d'incomprensioni, litigi, allontanamenti e riavvicinamenti. In quel periodo, in cui tornò in un paio di occasioni a lavorare in teatro, la casa di produzione Fox Corporation non le rinnovò il contratto a cui era legata, sicché ella si ritrovò a dover attuare come free lance, e a dispetto della popolarità di cui godeva ricevé poche proposte: tanto che nel '36, per lavorare fu costretta a recarsi in Inghilterra, dove interpretò due film. Avvertendo d'avere perso un po' di credito presso il pubblico cinematografico statunitense, Lupe decise di accettare alcune offerte che le giunsero dal Messico: e nella madrepatria interpretò il dramma romantico *La zandunga* di Fernando de Fuentes ('38); dove però s'innamorò del suo partner, il bravissimo Arturo de Córdova: il quale la ricambiò, sì, ma al contrario di lei - che ai primi del '39 conseguì il divorzio da Weissmuller - non ottenne il divorzio dalla moglie, l'attrice Enna Arana, che gli aveva dato quattro figli.

Se Lupe vide ancora una volta frustrata la sua idea tutta tradizionale di avere un marito e dei figli, è pur vero che grazie al favorevolissimo esito riscosso da *La Zandunga* ricevé nuove offerte di lavoro sia dal Messico che dagli Stati Uniti. A Hollywood la RKO le propose il ruolo di protagonista nella commedia musicale *The Mexican Spitfire* di Leslie Goodwins ('39): un B-movie senza grandi pretese, dov'ella era Carmelita Fuentes, una focosa cantante (da qui lo *sputafuoco* del titolo) che non vede l'ora di convolare a nozze col fidanzato Dennis Lindsey (Donald Woods), ma il cui matrimonio viene differito da una serie di ostacoli; c'era nel suo personaggio molto delle sue vicende personali. Alla pellicola arrise uno straordinario successo, sicché sul personaggio di Carmelita vennero subito cucite altre storie a misura di Lupe, che animò una serie di ben sette film: *The Mexican Spirfire Out West* ('40), *Mexican Spitfire Baby* ('41), *Mexican Spitfire at Sea* ('42), *Caramba Carmelita - Mexican Spitfire Sees a Ghost* (id.), *Mexican Spitfire's Elephant* (id.), *Mexican Spitfire Blessed Event* ('43).

Donna fondamentalmente inquieta, esibizionista, ribelle e irriverente, al punto di meritarsi dalla stampa diversi piccanti appellativi, uno dei quali fu quello di "Dinamite messicana", Lupe ebbe vari altri amori o avventure di letto: l'elenco, pur non lungo e vario come quello della sua rivale Marlene Dietrich, oltre ai nomi già citati include gli attori Douglas Fairbanks sr, Charlie Chaplin, Tom Mix, Clark Gable, Errol Flynn, John Gilbert e Guinn Williams, il regista Victor Fleming, i pugili Jack Johnson e Jack Dempsey, e lo scrittore Erich Maria Remarque.

Lupe Velez (Resurrection, 1931)

Lupe Velez con Eugène Pallette (La verità seminuda, 1932)

Lupe Velez con George Barbier (The Broken Whing, 1932)

Nel '43 Lupe girò il suo secondo e ultimo film messicano, il drammatico *Nanà* di Roberto Gavaldón e Celestino Gorostiza, tratto dall'omonimo romanzo di Zola. Sul set di un film conobbe un ventottenne attore viennese, Harold Maresch, che col nome d'arte di Harald Ramond stava muovendo i primi passi nel cinema. Ella s'innamorò di lui, e in settembre si scoprì incinta di quattro mesi: per mera convenienza, Harald consentì a sposarla; ma nell'imminenza delle nozze, meno di due mesi dopo, Maresch venne denunciato da tale Francesca Vitiner per mancato compimento della promessa di matrimonio. Solo allora Lupe comprese l'errore che stava per compiere, e si tirò indietro: d'altronde, incurante delle sue responsabilità, Harald si rese subito irreperibile.

Così ella rimase sola con la sua gravidanza. Oggi non è possibile rendersi conto di cosa questo significasse nell'America puritana di allora, specie non essendo ella sposata e trattandosi di un'attrice notissima; se avesse reso pubblica la notizia (e ormai era quasi al punto di doversi nascondere, perché la sua silhouette non lasciava dubbi), come minimo ciò le avrebbe definitivamente stroncato la carriera. Non volendo abortire, Lupe chiese aiuto alla sorella Josefina: si accordarono per recarsi in Messico, dove lei avrebbe partorito e, al ritorno negli Stati Uniti, il bimbo sarebbe stato fatto passare per suo nipote. Poi però non se ne fece nulla, ed ella, conscia che lo scandalo era imminente, la sera del 13 dicembre invitò a cena nella sua villa di Beverly Hills le sue due migliori amiche, l'attrice Estelle Taylor e Benita Oakie, moglie dell'attore Jack Oakie, alle quali confessò di essere «stufa della vita», e disse della creatura che portava in grembo: «É mio figlio. Non potrei mai ucciderlo e vivere in pace con me stessa. Piuttosto mi uccido io». Ma le sue amiche non dettero eccessivo peso alle sue parole; così, quando di ritirarono, rimasta sola, alle tre del mattino Lupe scrisse un biglietto d'addio quindi ingerì 75 pasticche di sonnifero Seconal. Secondo la versione più attendibile sulla sua morte (e tuttavia contestata da alcuni), pare che l'indomani mattina la sua cameriera, Juanita, entrata nella camera da letto in cui dormiva l'attrice, che trovò cosparsa di fiori e illuminata da varie candele, non scorgendola, seguì delle tracce di vomito e la rinvenne esanime nel bagno, inginocchiata davanti al water con la testa infilata nella tazza: la poverina era morta soffocata dal rigurgito del suo vomito, all'età di trentasei anni, quattro mesi e ventisei giorni.

I funerali di Lupe si tennero a Glendale, in California, dopo che oltre 4.000 persone avevano visitato la sua camera ardente; significativamente, il suo feretro venne portato in spalla dall'ex marito Johnny Weissmuller, da Arturo de Córdova e John Gilbert. Oggi i suoi resti riposano nel Panteón Civil de Dolores di Città del Messico. Hollywood ricorda l'attrice con una stella nel Walk of Fame, al 6927 dell'Hollywood Boulevard.

Virgilio Zanolla

Stuart M. Kaminsky, un giallista cinefilo

Stefano Beccastrini

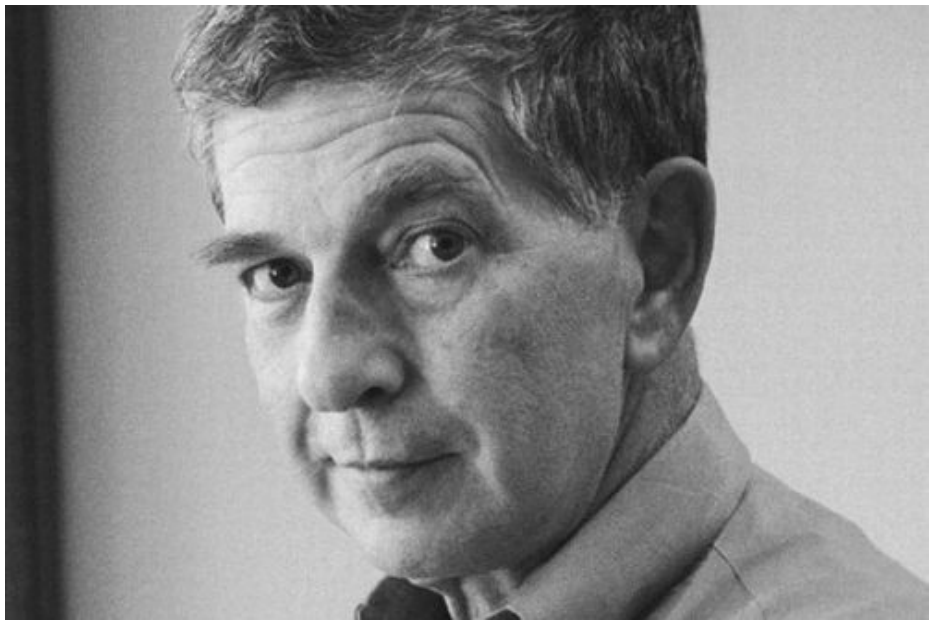
Premessa

Un giorno qualunque dell'ultima settimana di agosto, rovistando nei più remoti scaffali della mia vasta biblioteca casalinga, ho ritrovato un libro alquanto vecchiotto – l'edizione italiana risaliva al 1997, in America era uscito due anni prima – che a suo tempo, appena da me letto, era caduto chissà perché nell'oblio dell'impolverarsi e dell'esser sepolto da altri volumi. Ne era autore Stuart M. Kaminsky e si intitolava (e già questo titolo non poteva non attirare, trattandosi di un'espressione cinematograficamente famosa anzi quasi sacrale, un cinefilo come me) *Domani è un altro giorno* (titolo originale *Tomorrow is another Day*, pensateci, cari lettori di *Diari*: cosa vi viene in mente?). Così dedicherò ad esso, nonché al suo autore e al resto della sua opera, questo articolo della nostra rivista.

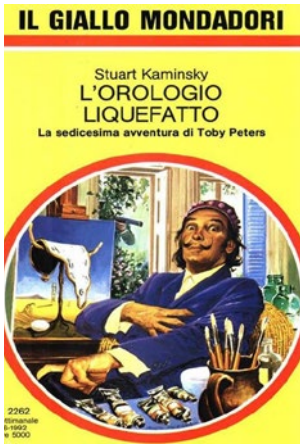
Il libro

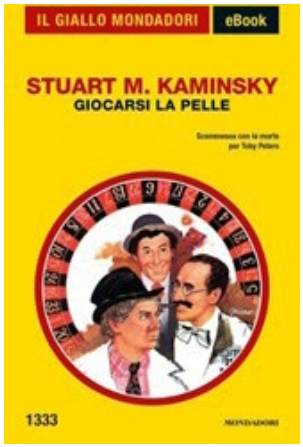
Domani è un altro giorno (spero che in tanti vi siate ricordati che questa è la frase finale di *Via col vento*, ponderoso romanzo – pubblicato nel 1936 - della scrittrice americana Margaret Mitchell, presto – nel 1939 – diventato un poderoso film intitolato anch'esso *Via col vento*) inizia con un Prologo che narra avvenimenti accaduti sabato 10 dicembre 1938, alle ore 20:05 nei pressi della casa di produzione hollywoodiana Selznick International.

Chi parla al lettore - essendo il racconto scritto in prima persona – è Toby Peters, personaggio assai caro a Kaminsky: investigatore privato di professione, all'epoca assunto temporaneamente dalla casa produttrice per rafforzare il servizio di sicurezza de "il più grande film mai girato". Si sta, proprio, girando la concitata, spettacolare sequenza dell'incendio di Atlanta e a dirigerla è Bill Menzies, regista della seconda unità (il regista della prima unità, all'epoca, era ancora George Cukor – uno dei maggiori cineasti americani di quegli anni – il quale presto si allontanerà dal set, sostituito prima da Sam Wood eppoi, infine, da Victor Fleming, il dignitoso cineasta che alfine firmerà, comparendo nei titoli di testa, il film). Nel dicembre del 1938, mentre in Europa Adolf Hitler si apprestava, dopo il congresso di Monaco, a impossessarsi della Cecoslovacchia con il beneplacito francese e inglese, a Hollywood si era iniziato a realizzare appunto "il più grande film mai girato". Si sapeva già che l'attore principale, nelle vesti di Rhett Butler, sarebbe stato Clark Gable mentre ancora si pensava che l'attrice principale, nelle vesti di Scarlett O'Hara, sarebbe stata Paulette Godard (attrice chapliniana) mentre fu, invece, la quasi sconosciuta – in America almeno – attrice inglese Vivien Leigh.



Stuart Melvin Kaminsky (1934 –2009)





"Atlanta bruciava sul retro della Selznik International. Le cineprese macinavano pellicola mentre le mura e le facciate finte delle scenografie di vecchi film come *King Kong* o *Il giardino di Allah*, tutte modificate per sembrare, almeno da lontano, la città di Atlanta, crollavano in fiamme. – Dà l'idea di quello che Hitler sta facendo in Cecoslovacchia – mi disse Wally Hospodar, vice responsabile dei servizi di sicurezza della Selznick International - ….Atlanta bruciava e sette cineprese technicolor le ronzavano intorno per riprendere meglio la scena…". Quando la ripresa, a notte fonda, avrà finalmente termine si scoprirà che una comparsa è stata uccisa, con un colpo di spada, nel grande trambusto complessivo. Cinque anni dopo, quando Toby Peters e Clark Gable si reincontreranno (Gable molto depresso e precocemente invecchiato a causa della morte, a soli 33 anni per un incidente aereo, della bellissima e amatissima moglie Carole Lombard, celebre diva della commedia brillante hollywoodiana) capiranno che proprio Clark Gable è la vittima designata del complotto iniziato la sera in cui fu girata la scena dell'incendio di Atlanta per *Via col vento*. Toby Peters, alla fine, scoglierà il mistero.

L'autore la sua opera

Stuart Melvin Kaminsky nacque a Chicago il 29 settembre 1934 (morì poi, a Saint Louis, il 9 ottobre 2009). Nel corso della sua vita è stato un prolifico scrittore di gialli nonché un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

coltissimo saggista di cose cinematografiche. Ha pubblicato molti romanzi tutti quanti caratterizzati da un umorismo sottilmente ironico e da una ambientazione storica ricostruita nei più pignoli dettagli. I suoi romanzi hanno per protagonisti vari personaggi, il più celebre dei quali fu Toby Peters, un simpatico ma alquanto disadattato investigatore privato – una specie di Philip Marlowe più incasinato e meno profondo - della Hollywood degli anni d'oro. Altri protagonisti furono Porfirij Rostnikov, un ispettore della polizia sovietica; Abe Lieberman, un sergente di polizia di Chicago; Lew Fonesca, ufficiale giudiziario e detective in Florida e Jim Rockford dell'Agenzia Rockford. Negli ultimi anni della sua feconda vita di narratore e sceneggiatore Kaminsky ha scritto alcune storie per la serie tv americana *CSI: New York*. Dal 1972 al 1994 è stato docente di storia e critica del cinema alla Northwestern University di Evanstone, Illinois. Ha scritto anche numerosi saggi sul cinema, tra cui *Generi cinematografici americani*, e monografie su Don Siegel, Ingmar Bergman, John Huston e Gary Cooper. Con Don Siegel collaborò alla sceneggiatura del film, con Clint Eastwood, *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo* e con Sergio Leone alla stesura dei dialoghi del grandioso *C'era una volta in America*. L'idea centrale dei romanzi di Kaminskij (soprattutto di quelli che hanno per protagonista lo sfigato e un po' cialtrone Toby Peters, investigatore privato che ha un antipatico e manesco fratello che di mestiere fa il poliziotto) è quella di utilizzare un'ambientazione hollywoodiana e dunque di scegliere quali presenze coinvolte nelle indagini di Toby Peters personaggi del mondo del cinema realmente esistiti (da Peter Lorre a, appunto, Clark Gable, da Gary Cooper a Bela Lugosi dai fratelli Marx a Erroll Flynn, a Mae West, a Howard Hughes e così via, compresi alcuni giganti non cinematografici della storia del Novecento quali Albert Einstein e Franklin Delano Roosevelt). Il risultato è, a un tempo, colto e divertente, istruttivo ed esilarante, dotto e scherzoso a un tempo.

Conclusioni

Suppongo che non tutti i lettori di ***Diari di Cineclub*** conoscano ed amino Stuart M. Kaninsky (se mi sbaglio, ne son contento) e ciò sarebbe un vero peccato. Stuart M. Kaminky - il giallista cinefilo – certamente non raggiunse mai, nei suoi tanti libri non saggistici, i livelli artistici di altri scrittori di polizieschi *Hard Boiled* quali, sommi esempi di tal genere letterario, Dashiell Hammett o Raymond Chandler (dei cui profondi rapporti con il cinema tornerò presto, su queste pagine, a parlare). Insomma, *Domani è un altro giorno*, pur divertente e appassionante, non raggiunge le vette poetiche de *Il falcone maltese* o quelle profondamente sublimi de *Il grande sonno.* Per un cinefilo, tuttavia, leggere romanzi tra le cui pagine troverà quali personaggi di primo piano cineasti dell'età d'oro di Hollywood dona un piacere immenso. Cari amici di *Diari*, se già non lo conoscete, leggete Stuart Malvin Kaminsky: cercatene i libri e divorateli: si impara anche così la leggendaria storia del cinema hollywoodiano (a mio avviso, il terzo periodo mitopoieticamente più fertile della storia umana dopo l'Atene del quinto secolo avanti Cristo e l'età elisabettiana).

Stefano Beccastrini

Todos los males, al cinema il primo film della compagnia Anagoor

Giuseppe Barbanti

Dopo anni di ampio e vasto impiego della immagine in movimento nei suoi spettacoli, la compagnia teatrale Anagoor di Castelfranco Veneto, impegnata dalla nascita (2000) nella ricerca di un nuovo linguaggio attingendo a immagini e simboli della nostra memoria culturale, ha trovato l'occasione giusta per l'esordio cinematografico. *Todos los males* si intitola il film diretto da Simone Derai, uno dei fondatori della compagnia, e prodotto da Kublai Film di Venezia grazie alla collaborazione con la Sagra Musicale Malatestiana di Rimini. Al centro della vicenda, ambientata tra il 1531 e il 1532 durante la conquista del Perù da parte di Francisco Pizzarro, la storia d'amore impossibile tra la principessa Inca Phani e il conquistador spagnolo Carlos, sullo sfondo la distruzione del Perù e della civiltà precolombiana opera dei conquistadores. Un approccio deleterio fatto purtroppo proprio per secoli dai paesi europei in una devastante opera di colonizzazione del pianeta. Il film nasce dallo spettacolo musicale *Gli Inca del Perù*, atto dell'opera lirica *Les Indies Galanties* (1735) di Jean Philippe Rameau su libretto di Louis Fuzelier andato in scena al Teatro Amintore Galli di Rimini nell'ottobre 2022. "Come compagnia siamo stati coinvolti dalla Sagra Musicale Malatestiana e da Kublai Film in un progetto che, anno dopo anno, si propone di individuare un inedito punto di incontro tra musica, teatro di ricerca e cinema, che vede queste arti prese in considerazione come consorelle. Ci siamo confrontati con una drammaturgia musicale dove i temi dell'amore e della guerra si fondono con quelli dello scontro drammatico di culture diverse" ci dice il regista del film Simone Derai. Le modalità di realizzazione sono a dir poco complesse: una prima versione del film, girato grazie al coinvolgimento di peruviani e cileni residenti in Veneto che vi hanno recitato, è stata proiettata sul fondale della rappresentazione lirica andata in scena al Teatro Galli di Rimini. "Come compagnia disponiamo di un ampio ventaglio di competenze. Ma i diversi piani su cui in parallelo si operava – basti pensare al lancio delle sequenze che doveva essere successivo all'inizio della musica - ci hanno imposto il superamento di diverse difficoltà – prosegue Derai. Il film che arriva in sala dura un'ora e un quarto e, rispetto a quello che hanno visto gli spettatori de *Gli Inca del Perù* al Teatro Galli di Rimini, è più lungo di un quarto d'ora , arricchito delle riprese effettuate in teatro in occasione della rappresentazione." L'opera lirica è stata eseguita dalla Filarmonica Arturo Toscanini di Parma diretta dal Maestro Giulio Prandi assieme al Coro Ghislieri di Pavia.*Todos los males* non è un film concerto, né il film di un allestimento teatrale, piuttosto racconta non solo una storia complessa, una pagina nell'insieme vergognosa per l'Europa, ma mette a punto diversi livelli narrativi, quasi una sorta di più cornici per una stessa vicenda, ovvero le immagini

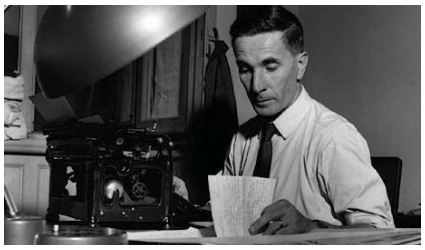
del film che scorrono sul fondo del palcoscenico su cui sta andando in scena l'opera lirica, che costituisce, invece, un'altra dimensione narrativa. Le riprese in sala durante lo spettacolo hanno messo a fuoco un terzo livello di fruizione dell'evento, da parte del pubblico che vi assisteva. Tutto confluisce nel film che si vede in sala, dove convivono immaginazione, videoarte e meta-teatro. L'opera è stata selezionata ed ha partecipato a diversi Festival tra cui: Asolo Art FilmFestival, Filmmaker Festival di Milano, Lucy Festival, Duende Festival di Brescia. A marzo il tour di proiezioni avviato a febbraio prosegue alla Fucina Culturale Machiavelli di Verona il 5, al Cinema Lux di Padova il 7 e, infine, al Politeama di Pavia il 20 marzo. "Siamo molto soddisfatti di aver realizzato questo film, giunto alla fine di un periodo non facile per i lavoratori dello spettacolo dal vivo per cui in Italia, a differenza di quanto accade negli altri paesi europei, non sono previste specifiche forme di tutela per i periodi in cui non sono occupati . La precarietà fa presto a sfociare nel disagio esistenziale – conclude Simone Derai. Siamo contenti anche della positiva esperienza in Germania con il Theater an der Ruhr, con cui abbiamo prodotto *Promìo*, altro epiteto di Dioniso, che porteremo in Italia quest'anno".

Giuseppe Barbanti

A ciascuno i suoi: gli scrittori preferiti dagli scrittori

Maria Rosaria Perilli

A tutti è capitato fare, o sentirsi fare, la domanda: «Qual è il tuo scrittore preferito?», e già questo singolare lascia presupporre che si tratti di uno, e non è sempre così, anzi, quasi mai. Senza tener conto che bisogna operare una necessaria distinzione fra libri contemporanei e classici immortali, poemi "sempreverdi" nonostante dalla loro stesura siano passati secoli. E poi, almeno sui contemporanei le preferenze cambiano, uno scrittore può intrigarci per lustri e all'improvviso pubblicare un'opera deludente che fa crollare l'intero castello, oppure incontriamo testi di autori capaci di eguagliare se non superare quello (o quelli) del "cuore". In ogni modo, in linea di massima tutti ce l'abbiamo uno scrittore preferito, nella maggior parte dei casi anche due, tre. Ma ci siamo mai chiesti quali erano gli scrittori preferiti dagli scrittori, quelli grandi, che hanno fatto la storia della letteratura? Naturalmente a elencarli tutti verrebbe fuori un'enciclopedia, però è bello andare alla scoperta dei gusti di almeno qualcuno di loro e, quando non dichiarati, arrivarci attraverso gli studi e le conoscenze e tracciando una sorta di strada che conduca alla specifica simpatia. Con Dante è anche troppo facile: il suo "maestro" Virgilio, sicuramente anche il prediletto del Petrarca (insieme a sant'Agostino, direi), a sua volta amatissimo dal Boccaccio, che svolse un'importante funzione nella diffusione delle opere petrarchesche. Ma il Boccaccio, e questo è ben noto, aveva anche per Dante un vero e proprio culto: tre copie autografe della *Commedia* lo testimoniano. Non solo. A Certaldo, negli ultimi mesi della sua vita, Boccaccio si preparò accuratamente glossando l'opera per la lettura pubblica nella chiesa di Santo Stefano a Badia, incarico assunto su petizione del Comune di Firenze. Le Esposizioni si interruppero al XVII canto dell'Inferno per la morte del Boccaccio, sopraggiunta il 21 dicembre del 1375. E dalle "Tre corone fiorentine" facciamo un salto in avanti nel tempo per fermarci a Ugo Foscolo, il quale nell'*Ortis* mette a nudo i propri gradimenti attraverso Jacopo: "Omero, Dante e Shakespeare, tre maestri di tutti gl'ingegni sovrumani, hanno investito la mia immaginazione ed infiammato il mio cuore" (lettera del 13 maggio). Ancora un salto ed eccoci ad Alessandro Manzoni, la cui formazione culturale fu segnata dallo studio della mitologia e della letteratura latina: gli autori classici preferiti erano Virgilio e Orazio, mentre tra i contemporanei (suoi, non nostri) troviamo Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri e soprattutto Vincenzo Monti, dal Manzoni considerato il più grande poeta vivente. Per proprio conto, Luigi Pirandello, come tutti della sua generazione, ammirò e studiò l'opera del Carducci eleggendolo a favorito fra quelli in vita, ma in un voto dei letterati italiani promosso nel 1902 dalla rivista milanese "Natura ed Arte", giudicò Leopardi (che adorava Torquato Tasso ed era adorato da Cesare Pavese) il più grande dei cantori italiani, aggiungendo Arrigo Heine come lo scrittore straniero che più pare lo commuovesse. A questo punto direi di scoprire le simpatie di qualche autore novecentista, dunque a noi più vicino, e comincerei con Carlo Emilio Gadda, il quale, in un'intervista del 1971 condotta da Giancarlo Roscioni e Ludovica Ripa di Meana, parla dei rapporti con gli scrittori del suo periodo e degli autori maggiormente ammirati, da Céline a Dante, da Shakespeare a Dostoevskij: "A Firenze frequentavo i così detti ermetici, che erano scrittori rispettabilissimi. Montale è uno dei grandi, Bacchelli è un interminabile chiacchierone, Ungaretti è un caso un po' diverso dagli altri: era ambiziosissimo, tanto da soffrire se veniva dimenticato da un elenco dei poeti del momento. In genere preferisco leggere gli scrittori latini, a partire da Tacito". Per raccontare il genio di Camus, Dino Buzzati scelse invece la forma a lui più congeniale, l'articolo giornalistico, e proprio mentre tutta la stampa celebrava il grande autore francese, lui scrisse quello più bello, dal dirompente titolo *Era un uomo semplice*, pubblicato il 6 gennaio del 1960 sul "Corriere d'Informazione". Albert Camus era morto 2 giorni prima, vita stroncata a causa di un terribile incidente stradale, e Buzzati lo ricordò con un pezzo autobiografico, un ricordo quasi immediato: Camus aveva tradotto un testo teatrale di Buzzati, *Un caso clinico*, tratto dalla novella *I sette piani*. La pièce, come *Un cas interessant*, andò in scena a Parigi nel 1955 e Buzzati era stato invitato alla prima. "Mi sentivo un verme, il provinciale classico piombato nella Ville Lumière, proprio a contatto con uno dei suoi maggiori lumi. Camus non aveva avuto ancora il Nobel ma era già famoso in tutto il mondo. (...) Di fronte a uno scrittore così importante e famoso... ero annientato dal complesso d'inferiorità"; non ricordo le cose che dissi, i commenti che feci, perché ne risulterebbe un campionario di cretinerie addirittura meraviglioso. 'Ma come?' io immaginavo che lui pensasse. 'Come è possibile che io abbia tradotto la commedia di un ebete simile?'". Siccome noi sappiamo con certezza che Buzzati era molte cose, ma tutte di enorme levatura e questo automaticamente esclude che fosse un ebete, la scelta di Camus ci convince, a proposito di preferenze, della sua: doveva stimare molto il nostro autore se ha deciso di tradurre *Un caso clinico*. Restiamo in Francia con Stendhal, definito da Sciascia il miglior narratore di tutti i tempi, il modello a cui si ispira rifiutando di scegliere fra narrativa e saggistica, ma mescolando tutto con maestria senza per questo sentirsi uno scrittore impuro o contaminato. Come Stendhal, Sciascia non è mai retorico o enfatico, piuttosto misurato, e in tutto ciò che scrive non c'è alcuna esibizione di buoni sentimenti, quanto un'infinita curiosità. E da Sciascia viene naturale giungere ad Andrea Camilleri, che pur amando Simenon e Pirandello, Cechov e Gogol, Sterne, Beckett e Faulkner, se è diventato uno scrittore è anche merito di Sciascia. Fu proprio lui, infatti, a spingerlo a scrivere il suo primo romanzo storico, *La strage dimenticata*, presentandolo di persona a Elvira Sellerio per farlo pubblicare. Camilleri si era rivolto all'amico portandogli del materiale sulla prima strage di mafia e chiedendogli se volesse scriverci un libro. La sua risposta fu secca: «Ma perché non lo scrivi tu?», e così andò. La venerazione di Camilleri per Sciascia era sconfinata. Di lui ammirava la fermezza e le idee sempre controcorrente, la scrittura, il suo italiano limpido, lucido e affilato come una spada: «Quando ogni tanto mi mancano le forze, ritorno a leggere Sciascia che, detto volgarmente, è per me come andare dal meccanico». E noi, in tema di scrittori preferiti dagli scrittori, proprio ricordando Sciascia possiamo dire *A ciascuno il suo*. O meglio, "i suoi", visto che quasi sempre finiscono per essere diversi.


Dino Buzzati

Albert Camus

Andrea Camilleri

Leonardo Sciascia

Maria Rosaria Perilli

Erwin Blumenfeld: il visionario della fotografia

Moreno Diana

Originalità, desiderio di sperimentazione, creatività e un talento innato sono alcune caratteristiche della poetica e del linguaggio artistico di Erwin Blumenfeld, originario della Germania, che ha saputo conquistare un ruolo di primo piano nel mondo della fotografia di moda, spaziando dal bianco e nero al colore con eguale maestria. E' considerato, giustamente, un virtuoso della fotografia del secolo scorso, grazie alle sue sperimentazioni in camera oscura, ma anche nell'approccio commerciale, dove le sue immagini, in gran parte a colori, sono apparse nelle riviste *Vogue e Harper's Bazaar*. Profondo conoscitore dell'arte classica, Blumenfeld ha creato foto intriganti e misteriose, dove ci racconta il fascino e il mistero attraverso il corpo femminile: un corpo al quale non è possibile resistere.

Nato a Berlino nel 1897, dopo la morte del padre, con la famiglia sull'orlo della bancarotta, Erwin è costretto ad abbandonare gli studi e inizia a lavorare in un negozio di abbigliamento femminile. Durante le pause lavorative coltiva la passione per la fotografia, e perfeziona la sua tecnica, riprendendo i manichini delle vetrine e sperimentando tecniche di sviluppo in una camera oscura che aveva attrezzato nella parte posteriore del negozio stesso. Gli scatti di questo periodo sono surreali e i suoi manichini diventano così dei corpi disordinati, disgregati e informi, attraverso diversi tipi di manipolazione in fase di stampa.

Il volto dell'orrore è uno dei pezzi forti della sua produzione e tra i più ricercati dai suoi estimatori. La notte del 31 gennaio 1933, in concomitanza con l'avvento di Hitler al potere, realizza un fotomontaggio, sovrapponendo un primo piano del neo cancelliere tedesco al teschio di un cadavere. Nel 1942, stando sempre al racconto delle sue memorie, quel mostruoso fotomontaggio del dittatore sarebbe stato diffuso in milioni di volantini dalla propaganda americana in tutta la Germania.

Durante la seconda guerra mondiale fugge a Parigi e dopo essere stato rinchiuso in vari campi di concentramento francesi, riesce a fuggire negli Stati Uniti insieme a tutta la famiglia. Ottiene un piccolo contratto con la rivista di moda *Harper's Bazaar* e successivamente con *Vogue*, divenendo in breve tempo uno dei più ricercati fotografi pubblicitari.

Egli ha raccontato: *La mia vita cominciò con la scoperta della magia della chimica, il gioco delle ombre e delle luci e il problema a doppio taglio del positivo e del negativo.*

Non possiamo allora considerare Erwin Blumenfel un semplice fotografo: egli è uno straordinario visionario!

Autoritratto

Usava la camera oscura e la fotocamera portandole alle estreme conseguenze tecniche che l'epoca poteva offrirgli, usando spessissimo il fotomontaggio, il collage e contaminando le sue immagini con colori e pitture: amava alterare la realtà! Questa forma di creatività la usa anche riprendendo donne bellissime, le quali diventano per lui delle vere e proprie muse. Anche di fronte ad attrici famose come Grace Kelly o Audrey Hepburn, non abbandona mai la propria sperimentazione. Durante la ripresa fotografica usava di tutto: specchi, sfondi dipinti, veli, lenti particolari che fossero in grado di distorcere o allungare la figura. Un'altra fotografia emblematica di Erwin, è *Doe Eye* (Occhio di cerbiatto), foto apparsa sempre sulla copertina della rivista *Vogue*, diventata una delle sue immagini più iconiche . Ritrae il volto di Jean Patchett (1926 – 2002), una delle principali modelle americane della fine degli anni 50': un volto completamente bianco tanto da diventare sfondo della copertina della rivista stessa, che mostra solo un labbro rosso, un neo e un occhio, creando un effetto estremamente innovativo ed intrigante.

Nel mio studio, giorno e notte, cerco di bilanciare tra gli estremi dell'impossibile, di scuotere via il reale dal surreale, di dare corpo alla visione e di penetrare sconosciute trasparenze. Proprio grazie a questa continua sfida, Erwin è diventato a quel tempo uno dei fotografi più ricercati e pagati al mondo: aveva uno studio tutto suo in centro a New York. Nei primi anni 50' termina la sua collaborazione con *Vogue*, e intraprende un percorso artistico verso l'immagine pubblicitaria: inizia quindi a lavorare per Helena Rubistein, L'Oreal, Elisabeth Arden e tanti altri marchi prestigiosi.

"Portrait solarised and cut" (1938)

"Grace Kelly" (1955)

"Cross" (1941)

Muore a Roma nel 1969, si dice a causa di un infarto, ma molto probabilmente la sua dipartita ha il sapore di un suicidio o di una morte cercata, come conferma la sua compagna di vita Marina Schinz. Erwin non prende volontariamente le sue medicine nonostante il suo cuore decisamente malato e corre per ore lungo la scalinata di Trinità dei Monti fino allo sfinimento e successivamente al decesso.

Lascia un archivio di oltre 9mila stampe in bianconero e a colori e la sua creatività e il suo approccio all'arte della fotografia influenzano ancora oggi molti giovani che si avvicinano al campo dell'immagine pubblicitaria e della moda.

Ero un amatore. Sono un amatore e intendo rimanere tale. Per me un fotografo amatore è uno che è innamorato di fare fotografie, un'anima libera che può fotografare ciò che gli piace e che ama ciò che fotografa.

Moreno Diana

Fumetti

Rutu Modan e il privilegio di ironizzare su un genocidio

Ali Raffaele Matar

Se si dovesse nominare una fumettista che si è contraddistinta, nel corso degli anni, per eclettismo, arguzia e un'invidiabile capacità di ritrarre il presente nelle sue sfaccettature, non si potrebbe non pensare a Rutu Modan. Ad aver fatto la fortuna delle sue tragicommedie è, senza dubbio, la sua tecnica. I suoi graphic novel nascono, difatti, da un particolare processo di disegno: con l'ausilio della sorella regista, la Modan filma attori in carne ed ossa intenti a recitare le sue storie, per poi trasporre le riprese su carta, ottenendo così il notevole dinamismo che contraddistingue i suoi lavori. Un'altra delle sue peculiarità è il suo essere israeliana. In tutte le storie della Modan, Israele si respira in ogni angolo e in ogni gesto dei suoi personaggi, ed è, al contempo, fonte di ispirazione, motore propulsivo e chiave di lettura del suo storytelling. Ma essere israeliani oggi non è propriamente un vanto. Il perché è sotto gli occhi di tutti: Israele sta compiendo un genocidio deliberato (accettato secondo i sondaggi da almeno l'80% degli israeliani), sgorgato da una atavica sete di vendetta che nulla ha a che vedere con i tratti di una presunta "democrazia". Eppure, al contrario di quanto era avvenuto con molti artisti russi, cui era stato ordinato dalle istituzioni di mezzo mondo di dirsi contrari all'invasione dell'Ucraina, agli artisti israeliani non è stato richiesto alcuno sforzo. Né di prendere posizione, né di esprimere dissenso. Tantomeno dissociarsi dalle mostruosità che l'esercito israeliano, su volere del governo, sta perpetrando a Gaza, in forma ininterrotta, ai danni di più di due milioni di palestinesi, in una striscia di terra resa del tutto invivibile. Sebbene non si sia apertamente pronunciata sulle vicende degli ultimi mesi, la Modan ha avuto l'ardire di condividere sul web un paio di vignette satiriche nelle quali ironizzava su quanto stava (e sta tuttora) avvenendo a Gaza. Un privilegio negato ai palestinesi a Gaza e in West Bank, la cui vita ordinaria si è completamente fermata a ottobre scorso, al contrario di quanto avviene nelle città israeliane dove la vita procede in assoluta normalità e l'empatia non è di casa. In una vignetta in particolare, dal forte black humour, realizzata a seguito dello scambio di ostaggi avvenuto a novembre scorso, la Modan ritrae un miliziano incappucciato mentre porta fuori un cane e lo pulisce tra le macerie, lamentando il fatto che il suo "contratto" non prevedeva certo questo genere di cose. L'episodio su cui l'artista scherza è legato al caso di una ragazza israeliana detenuta a Gaza il 7 ottobre assieme al proprio cane e rilasciata indenne, settimane dopo, con la bestiola in perfetta salute. A chi si è soffermato a chiederle come avesse trovato la sagacia di disegnare quest'episodio, l'artista ha replicato che riesce ad affrontare l'assurdità della guerra con l'umorismo, un antidoto per affrontare ogni tragedia. D'altronde, in tutti i suoi lavori, l'artista non ha mai nascosto le mille contraddizioni della società israeliana, le cui azioni sembrano spesso frutto di una psicosi collettiva. Per esempio, in *Exit Wounds*, edito in Italia da Coconino con il titolo di *Unknown/Sconosciuto*, quando i due protagonisti si ritrovano a riesumare in un cimitero la salma di un corpo non identificato, si accorgono di quanto sia ingiusto che i corpi dei non ebrei non abbiano diritto a una degna sepoltura e siano relegati in un angolo incolto del camposanto. "La stessa idea di separare ebrei e non ebrei è una cosa malata" dice la protagonista Numi, quasi a riflettere il pensiero dell'autrice sulla stessa Israele che, così com'è,

segue a pag. successiva

Vignetta satirica su Gaza, 2023

Copertina di "Tunnel"

segue da pag. precedente

si riduce di fatto a un sistema di apartheid nei confronti dei palestinesi. In un'intervista condotta nel 2008 da Joe Sacco, in cui l'autore di *Palestina* chiedeva perché mai nella trama i palestinesi non fossero mai menzionati, la Modan si giustificava sostenendo che gli israeliani preferiscono non pensare mai al "contesto" del conflitto, finendo per credere che i palestinesi siano dei folli che vorrebbero far fuori gli israeliani per "divertimento". Partendo poi dall'assunto secondo cui israeliani e arabi vivano isolati tra loro, nel fumetto erano spontaneamente "scomparsi" i palestinesi. Diverso è il setting di *Tunnel*. Nella sua fatica più recente, tradotta in Italia nel 2021 da Rizzoli Lizard, a fianco dei protagonisti israeliani, l'autrice inserisce anche un paio di personaggi palestinesi che finiscono per collaborare, ognuno per i propri fini, agli scavi sotterranei, alla ricerca della presunta "arca dell'alleanza". Anche stavolta la critica all'apartheid passa per l'ironia: l'imponente muro di separazione che separa tra loro i villaggi palestinesi, per la sola sicurezza di Israele, finisce per fare danni anche agli archeologi israeliani che anni prima avevano fatto degli scavi proprio sotto a una parte del muro, cui ora è impossibile accedere. Vale la pena, infine, fare una breve disamina di un racconto grottesco, *Homecoming*, uscito nel 2001 e contenuto nella raccolta *Il passato è passato*, che ben dimostra l'empatia selettiva degli israeliani. In un kibbutz, un aereo non identificato continua a girare a vuoto in cielo e un tale, credendo si tratti del figlio, pilota israeliano scomparso anni prima in Libano, fa di tutto per chiedergli di atterrare. Poco dopo, senza alcuno scrupolo, l'aereo viene bersagliato dalle forze israeliane e il pilota viene ritrovato senza testa. L'iniziale shock del padre, che crede di aver perduto per sempre il figlio appena ritrovato, si trasforma in giubilo quando si autoconvince che deve trattarsi di un arabo. Ed è così che il corpo carbonizzato del pilota non desta più alcuno stupore e la vita nel kibbutz continua. Come continua, tutt'oggi, la vita degli israeliani, che possono ancora fare dell'ironia, noncuranti della mole immensa di vittime palestinesi causate dalla loro stessa indifferenza.

Ali Raffaele Matar

Graffiti sul muro dell'apartheid

Tavola tratta da "Homecoming"

Copertina di "Exit wounds"

Teatro

The Handke Project. Oppure giustizia per le follie di Peter

Di Jeton Neziraj per la regia di Blerta Neziraj

Andrea Verga

Qual è il presente e il futuro di un genere letterario e teatrale antico come l'invettiva? Non brillante, verrebbe da dire. In tempi di politicamente corretto, ma anche di giusta preoccupazione per i discorsi d'odio, andando a teatro non immaginiamo che finiremo per insultare qualcuno, e non certo uno scrittore austriaco che ha ricevuto il Premio Nobel nel 2019. Eppure alla fine molti di noi, me compreso, esclamiamo a voce alta, forse gridiamo, dal nostro posto, abbastanza convinti, aizzati dagli attori: *Fuck Peter Handke*!

Jeton Neziraj, il più riconosciuto drammaturgo del Kosovo, gioca con il pubblico sin dall'inizio. A inizio spettacolo viene chiesto a chiunque sia razzista, classista, sessista, omofobo, fascista, nazista di lasciare la sala. Nessuno si alza. Un'altra richiesta: chi non ha mai picchiato un rom si alzi in piedi. E tutti ci alziamo. Che succede? Non si sta lisciando il pelo al tipico pubblico ancora abbastanza progressista dei teatri. Infatti subito ironicamente un attore commenta: ma che meraviglia, dovete avere tutti almeno un dottorato in diritti umani, a sottolineare una nostra passione tutta teorica per gli stessi.

Sul palco una giovane truppa pan-europea, bravissima, che parla un inglese bastardo, ricco di accenti, albanesi, francesi, italiani, serbo-croati, tedeschi...chi balla, chi fa sesso, chi si spoglia, chi si butta in piscina, si traveste, si sveste, da angelo diavolo pipistrello, scompare nel fumo: la nebbia delle parole di Handke che confonde tutto, carnefici, vittime, epoche storiche, i Serbi di Milosevic diventano addirittura come "gli ebrei sotto Hitler".

Commosso, al funerale di Milosevic Peter Handke disse: "Io so di non sapere. Io non so la verità. Ma io guardo. Io ascolto. Io sento. Io mi ricordo. Io interrogo. Per questo io oggi sono presente, con la Jugoslavia, con Slobodan Milosevic".

Neziraj inscena un ipotetico funerale di Hitler a cui fossero stati assurdamente presenti Ernest Hemingway o George Orwell. Per poi riportarci alla realtà: nessun grande scrittore ha pensato di omaggiare Hitler dopo la sua morte.

Lo spettacolo è un alternarsi pirotecnico di registri, dove prevale il grottesco, per rendere giustizia alle follie di Peter Handke e dell'Accademia Svedese che tra l'altro nel 2019 stava cercando faticosamente di uscire da scandali sessuali e finanziari: diciotto denunce per molestie a Jean-Claude Arnault, marito della poetessa Katarina Frosterson, all'epoca membro eminente dell'Accademia. Una scena descrive una giovane scrittrice a cui Arnault promette il Nobel, e se non il Nobel la pubblicazione, e se non la pubblicazione almeno un'intervista, in cambio di sesso. Delle maschere, dei frustini, dei giochi di sesso e di potere, improvvisamente un clima alla *Eyes wide shut*.

La cordiera di pianoforte suonata con le mani sottolinea i momenti e i mondi diversi che si attraversano.

Noi del pubblico anche se ci crediamo assolti, siamo lo stesso coinvolti: delle luci sono rivolte verso di noi, rompono la barriera tra palco e sala, proiettando, per esempio, alcune ombre della scena all'esterno, lungo la parete della sala.

Le ombre di uno spettacolo di pessimo gusto, come Peter Handke, quando gli viene chiesto conto delle sue affermazioni deliranti e negazioniste su Srebrenica e lui risponde che vanno intese in senso letterario. Cosa che fece dire all'esperto di Balcani Eric Gordy che Handke è kitsch: una specie di blocco allo stadio estetico dell'esistenza, per cui si vive di paradossi e si cerca la lingua autentica contro la lingua giornalistica (quello ben venga!). Poi per forza bisogna andare contro il buon senso perché "il mondo" pensa sempre di sapere tutto e non sa nulla. Ci si immagina soli contro il mondo.

A Peter Handke piace molto il dubbio, il punto interrogativo. Benissimo per gli interrogativi che si pone il "bambino quando è ancora un bambino" della splendida poesia che apre *Il cielo sopra Berlino*. Meno quando il punto interrogativo è usato per negare la storia e le sue tragedie attraverso la reticenza.

In greco antico il termine *Parresia* indica il dire con franchezza tutto, anche quando si sa che si andrà incontro a delle conseguenze pesanti.

Scena collettiva con piscina

È *Parresia* quella di Peter Handke? O lo è quella di Jeton Neziraj il cui spettacolo è stato rifiutato dai maggiori teatri tedeschi? Che in Serbia è sottoposto a una caccia alle streghe? Che si scaglia contro il nazionalismo serbo ma anche contro quello dei suoi connazionali, cosa per lui certo meno facile.

Peter dev'essere libero di esprimere il suo pensiero, anzi, il suo sentire, il suo fascino per la guerra, per il nazionalismo, per la Serbia, per Milosevic?

Kalashnikov

Certamente, ma noi dobbiamo essere liberi di mandarlo a quel paese, non lui come persona, ma quello che rappresenta, quello che dice. Di opporre alcuni punti fermi o esclamativi ai suoi punti interrogativi. A non confondere sempre letteratura ed etica, che a non mischiarle ci guadagnano tutte e due.

Un grande scrittore dispone di una specie di bonus morale che gli permette di dire tutto quello che gli passa per la testa, anche le cose più terribili? Questo chiede provocatoriamente Neziraj nell'incontro col pubblico prima dello spettacolo. Aggiunge: leggete Peter Handke ma leggetelo tutto.

Del lato oscuro di Peter Handke invece si parla poco nelle scuole di teatro, nelle università, nei teatri. Ricordo che un'attrice francese durante il lockdown mi lesse dei versi di Peter, al telefono, di grande bellezza. Era un progetto della Pergola e del Theatre de la Ville di Parigi: *Le Consultazioni Poetiche*. Rimasi incantato. Non sapevo nulla del lato oscuro di Handke.

Ma Handke è anche quel lato oscuro, forse è un sintomo di qualcosa che sta succedendo in Europa e in Occidente, qualcosa di molto grande e inquietante, di cui ci accorgiamo appena. Qualcosa che non è cominciato adesso perché la pulizia etnica prima di essere stata negata è stata lasciata fare, quasi 30 anni fa, sotto gli sguardi dei caschi blu e dei soldati olandesi.

Fuck Peter Handke? Alla fine la migliore risposta la dà Marie Colbin, ex-compagna di Peter Handke, in una lettera aperta:

"Tutti dicono che Tu ami il paese dei Serbi ma io dico che ami soprattutto Te Stesso in quel paese. (...) Io sono pacifista. E se fosse per me, a questo mondo non esisterebbe neanche un'arma. Ma so anche che, fintanto che al mondo esistono uomini – uomini come Te, con i paraocchi, intransigenti, affamati di potere e con un ego spropositato, ci saranno anche armi e quindi guerre. Sento ancora il rumore della mia testa che sbatte contro il pavimento in pietra. Sento di nuovo lo scarpone da montagna contro il mio ventre e anche il pugno in faccia. No – tu non sei uomo di pace!"

Andrea Verga

Marlene. Ritratto di una dea di Alfred Polgar

Claudio Cherin

Marlene. Ritratto di una dea è uno scritto di Alfred Polgar (traduzione di Maria Letizia Travo, con un saggio di Ulrich Weinzierl, Adelphi, 2023) che ripercorre l'itinerario dell'attrice e cantante tedesca Marlene Dietrich dagli esordi fino al film *L'infernale*.

Già nelle prime pagine si capisce che si tratta di un libro intenso: Polgar non è solo un estimatore, ma un acuto osservatore del valore artistico della giovane attrice. Il pregio del libro è il modo in cui racconta la Dietrich: non si limita a raccontarne la vita, né a farne un elogio, né si limita all'agiografia. *Marlene. Ritratto di una dea* di Alfred Polgar non è neanche un'idealizzazione della donna e dell'attrice tedesca, ma è uno scritto ricco di riflessioni che chiariscono il valore dell'attrice all'interno del mondo cinematografico e non solo. Questo perché i personaggi da lei interpretati sono i «più belli, più intensi, più intimi, e che più nitidamente riflettono l'essenza di colei che li impersona, sono però senza ombra di dubbio quelli nati sotto la stella della Maddalena, sotto la stella dai sinistri bagliori di quella Maddalena ancora pungolata dai sette demoni che ha in petto: donne per le quali l'amore è l'aria che respirano, la rinuncia un peccato contro natura, l'infedeltà un imperativo della fedeltà che esse serbano al proprio io».

Per Polgar, Marlene Dietrich incarna un tipo di femminilità che non ha nulla a che vedere con la *vamp*, checché ne dicano e ne abbiano detto le riviste scandalistiche. Polgar, infatti, associa la Dietrich al quel tipo di donna «il cui sguardo ci colpisce come un richiamo, come un destino, e che sembra stupirsi di quello che combina». Marlene Dietrich apparentemente è il sex appeal, specifica Polgar, ma, sin dalle primissime apparizioni cinematografiche, si è presentata come l'incarnazione di una donna magnetica, libera e capace di essere se stessa. La donna de *L'angelo azzurro* è una donna che, con coraggio, sfida i valori della società e della borghesia. È di questo che si innamora il professor Urat, non solo del suo aspetto fisico o della sua voce.

Alfred Polgar, che si è dedicato a questo progetto tra il 1937 e 1938, afferra e chiarisce il mistero del mito che si trova dietro alla Dietrich. Il testo è interessante anche perché si sofferma sugli inizi della carriera dell'attrice, quando la Dietrich non si è ancora affermata e ha un ruolo marginale nello spettacolo teatrale, *Broadway*, andato in scena al Wiener Kammerspiele nel 1927. Allora la Dietrich è altro se non una delle 'Broadway girls' che danza, ma «quella enigmatica, misteriosa bellezza, compiutamente bella [che l'avrebbe caratterizzata era giù presente in quello] spettacolo teatrale [che] recitava con baldanzosa bravura» è già in quel qualche modo pronta, pronta a diventare una stella, come nota ad un certo punto Polgar. Di lì a pochi anni Marlene Dietrich sarebbe stata scelta da Josef von Stenberg come protagonista de *L'angelo azzurro*. Un ruolo che la impone al grande pubblico e alla storia del cinema.

Il libro di Polgar rappresenta una prima riflessione sul rapporto tra l'immagine pubblica di attrice cinematografica e la sua identità: «tra un nome – sia esso reale o inventato – e colui che se lo è 'fatto' si instaura un rapporto come quello tra la moneta e il conio», scrive Polgar.

Nel suo scritto Polgar si sofferma molto su *Marocco*, un film di Josef von Sternberg, nel quale la Dietrich dimostra tutta la sua bravura, nonostante alla base del film ci sia una sceneggiatura piuttosto ordinaria. In ogni caso, come racconta l'autore, l'attrice era così presa dal suo personaggio, che a volte non si accorgeva che le riprese erano finite.

Polgar non ha il bisogno di elargire elogi che non sono necessari. Il ritratto che fa della protagonista ammalia ancora i lettori, che, a distanza di anni, condividono le sue parole. La bellezza e la bravura della futura autrice di *Lilly Marlene* sono davanti agli occhi del lettore contemporaneo, che non può far altro che seguire lo sguardo di Polgar, e finire per comprendere la veridicità delle sue parole.

La pubblicazione di *Marlene. Ritratto di una dea* è accompagnata da un lungo saggio a cura di Ulrich Weinzierl, che ricostruisce la storia dei rapporti tra Polgar e la Dietrich e la genesi editoriale del libro. Nei primi anni Trenta, Polgar e Dietrich hanno vissuto a Berlino, hanno avuto modo di conoscersi e di costruire un'amicizia: la Dietrich ha indicato, nelle interviste, i testi di Polgar tra i suoi libri preferiti, e lo scrittore austriaco non ha mai mancato di farle avere, con dedica, ogni sua nuova pubblicazione. Dopo la salita al potere di Hitler, Polgar, poiché ebreo, si è dovuto rifugiare dapprima nella nativa Vienna, poi a Zurigo, poi a Parigi, per poi decidere di andare in America, dove ha atteso la fine della guerra (in Europa sarebbe tornato solo nel 1949).

Polgar ha iniziato a lavorare a questo scritto anche grazie al fiuto e all'interesse di Carl Selig – noto soprattutto per aver reso celebri nel mondo i testi di Rober Walser – consapevole dello sguardo acuto dello scrittore austrico, e consapevole che lui sarebbe stato l'unico che avrebbe potuto scrivere un testo riflessivo sull'attività di Marlene Dietrich. Polgar era il solo dunque a cui affidare un compito così delicato: scrivere il racconto di ciò che nascondeva un'attrice bellissima e sorprendentemente brava, perché profondo conoscitore del lavoro dell'attrice, nonché uno dei suoi primi e acuti intervistatori. Il libro è, a tratti, un amaro documento contemporaneo, perché scritto da un intellettuale in difficoltà economica e in perenne fuga. Questo, però, non intacca in alcun modo lo spirito critico del suo autore, il suo giudizio o lo spirito indipendente, lo sguardo acuto e la lingua tagliente che ha contraddistinto Polgar nei momenti più felici (economicamente).

Purtroppo il manoscritto, una volta completato, ha dovuto aspettare anni per vedere la pubblicazione. L'Anschluss dell'Austria al Reich, il non aderire al partito nazista di Marlene Dietriech, l'essere ebreo di Alfred Polgar, lo scoppio della seconda guerra mondiale hanno impedito al libro di essere pubblicato e apprezzato. Solo nel 1984, quasi trent'anni dopo la morte di Alfred Polgar, lo studioso Ulrich Weinzierl, a cui si deve quest'edizione postuma, ha scoperto il manoscritto nel lascito postumo dello scrittore, e si è impegnato affinché venisse finalmente pubblicato.

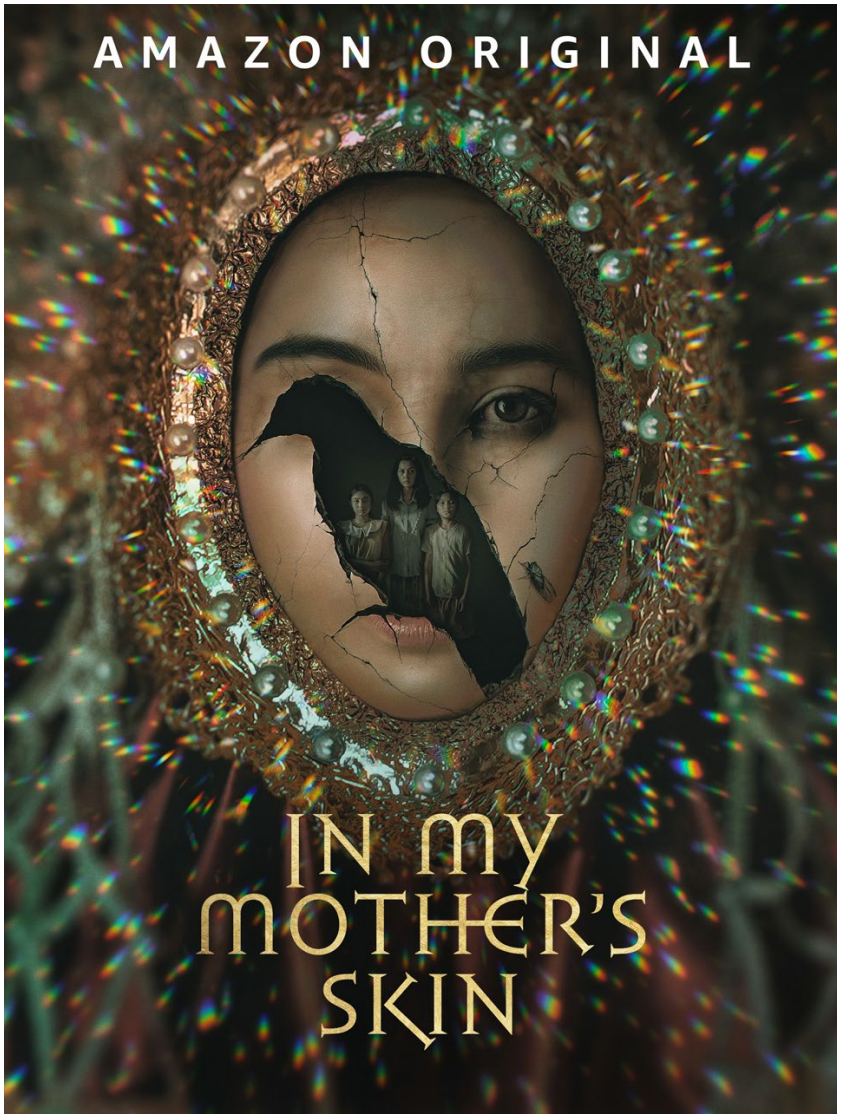
Marlene. Ritratto di una dea aiuta, oggi, a ricostruire l'inizio e buona parte della vita artistica della Dietrich, che dal 1927 arriva fino 1978, quando appare sullo schermo per l'ultima volta in *Gigolò*, di David Hemmings, a fianco di David Bowie.

Claudio Cherin

Nella pelle di mia madre: una fiaba horror

Giacomo Napoli

Siamo nelle Filippine del 1945, il Giappone sta perdendo la guerra e gli americani sono alle porte, nonostante questo le isole sono ancora sotto il controllo dell'Impero e gli abitanti sono costretti a resistere scendendo a patti con l'invasore. In questo contesto storico ben delineato prende le mosse *Nella pelle di mia madre*, opera del 2023 del talentoso regista Kenneth Dagatan che, offrendo una prospettiva estremorientale, ci propone un complesso film palesemente ispirato nel contenuto e nei toni al ben più celebre *Il labirinto del fauno*, di Guillermo del Toro. Si tratta di un horror psicologico, una fiaba nera innestata nella coralità tragica della Seconda Guerra mondiale. Infatti, se da un lato i prestiti dal film del 2006 ambientato durante la Guerra Civile spagnola si sprecano (anche se completamente reinventati), dall'altro la cultura del Sud Est asiatico ricopre una componente rilevante che a tratti ribalta l'opera di Del Toro, prendendo una strada molto personale e in parte discutibile almeno dal nostro punto di vista occidentale. Tala, col fratellino Bayami, vengono lasciati in compagnia della madre malata e della domestica dal loro ricco padre il quale, pressato dagli invasori giapponesi, tenta di raggiungere un avamposto americano in cerca di protezione per la propria facoltosa famiglia. Una borsa piena d'oro trafugato all'esercito di occupazione dal capofamiglia fa da innesco per la partenza dell'intera trama, con alcuni loschi personaggi secondari che strisciano nelle ombre alla sua ricerca. Sentendosi abbandonata e in costante pericolo di morte (a causa della malattia della madre, dei predoni o semplicemente della mancanza di cibo), Tala coinvolge il fratello nella ricerca di una soluzione all'interno dell'intricata foresta che circonda la loro magione. Ovviamente troverà qualcosa ma sarebbe stato meglio restare a casa ad aspettare il ritorno del padre... Come Hansel e Gretel in versione orientale, i due bimbi si imbattono in una orrenda figura fatata che si nutre di carne umana. Ma il suo aspetto è assolutamente ingannevole e in men che non si dica la ragazzina stringe un patto con il mostro che si rivelerà disastroso e che riuscirà soltanto ad aggravare i suoi problemi fino alle estreme conseguenze. Mentre la fotografia, molto ben curata in verità, con tinte pastello anticate e un'efficace resa degli intrichi vegetali della boscaglia, ci mostra carrellate di cadaveri abbandonati a cielo aperto (le vittime dei soldati giapponesi), sciami di ripugnanti cicale carnivore friniscono oltre i margini della scena e si insinuano nella casa, fin dentro il corpo della madre malata, possedendola e trasformandola in una sorta di pupazzo manovrato dagli stessi insetti sotto il comando della fata crudele (nella pelle della madre, appunto). La malvagità degli esseri umani accecati dalla frenesia della guerra e dall'avidità dell'oro va a sommarsi quindi alla crudeltà demoniaca dello spirito della foresta e il tutto finisce per gravare come una responsabilità schiacciate sulle fragili spalle della protagonista, la quale si rende conto senza speranza che ogni suo desiderio rivolto alla fata prende forma nella maniera più tremenda e controproducente possibile. In questo aspetto ravvisiamo certamente un riferimento al Djinn mediorientale, il genio della lampada in versione negativa che venne ampiamente rappresentato nella serie *Wishmaster* di parecchi anni fa ma la strega (o quel che è) del film di Dagatan ha un'estetica ben precisa e un significato molto più complesso (e contorto). Apparendo sotto l'aspetto vagamente spagnoleggiante delle rappresentazioni della Vergine Maria che abbondano nella residenza della protagonista, quest'essere può rappresentare una sorta di Madonna al contrario, un'icona della fede che però, nell'opera in questione, porta soltanto a disgrazie e a disperazione, vanificando gli ingenui sforzi della ragazza nel riportare la sua famiglia allo stato di partenza. Questo aspetto, che evidentemente nega il concetto stesso di catarsi tipicamente occidentale, più che risultare blasfemo suona come confuso, inconcludente, finendo per spingere Tala (dopo l'eccidio finale e il rifiuto a continuare a credere nella fata malvagia) a fuggire da sola nella foresta, al buio, con una piccola lucerna e dopo aver acceso un ultimo cero alla Madonna (quella vera). Tra commistioni europee e folklore filippino, il regista dimostra di sapersi muovere molto bene con la macchina da presa ma a mio avviso non riesce a ottenere un risultato altrettanto incisivo con la trama che scorre via tra le mani dello spettatore come un pugno di sabbia fino a dissolversi nel fade-out finale. Intendiamoci, il film è di pregio, con un comparto attoriale ben diretto e molto capace e come già detto sopra una fotografia assolutamente superiore. Ma il fauno che risultava deus ex machina del film di Guillermo, qui non è deus né tantomeno machina e all'orrore della guerra non c'è un contraltare di speranza ma una mesta fuga sotto l'oppressione della colpa e della responsabilità acerba di una bambina sperduta. In poche parole: non si capisce dove il regista voglia effettivamente andare a parare, al di là degli effetti speciali e dell'atmosfera da favola nera. Comunque un buon prodotto, consigliato agli amanti dell'horror psicologico, purché si preparino al ritmo lento (ma preciso) del cinema orientale.

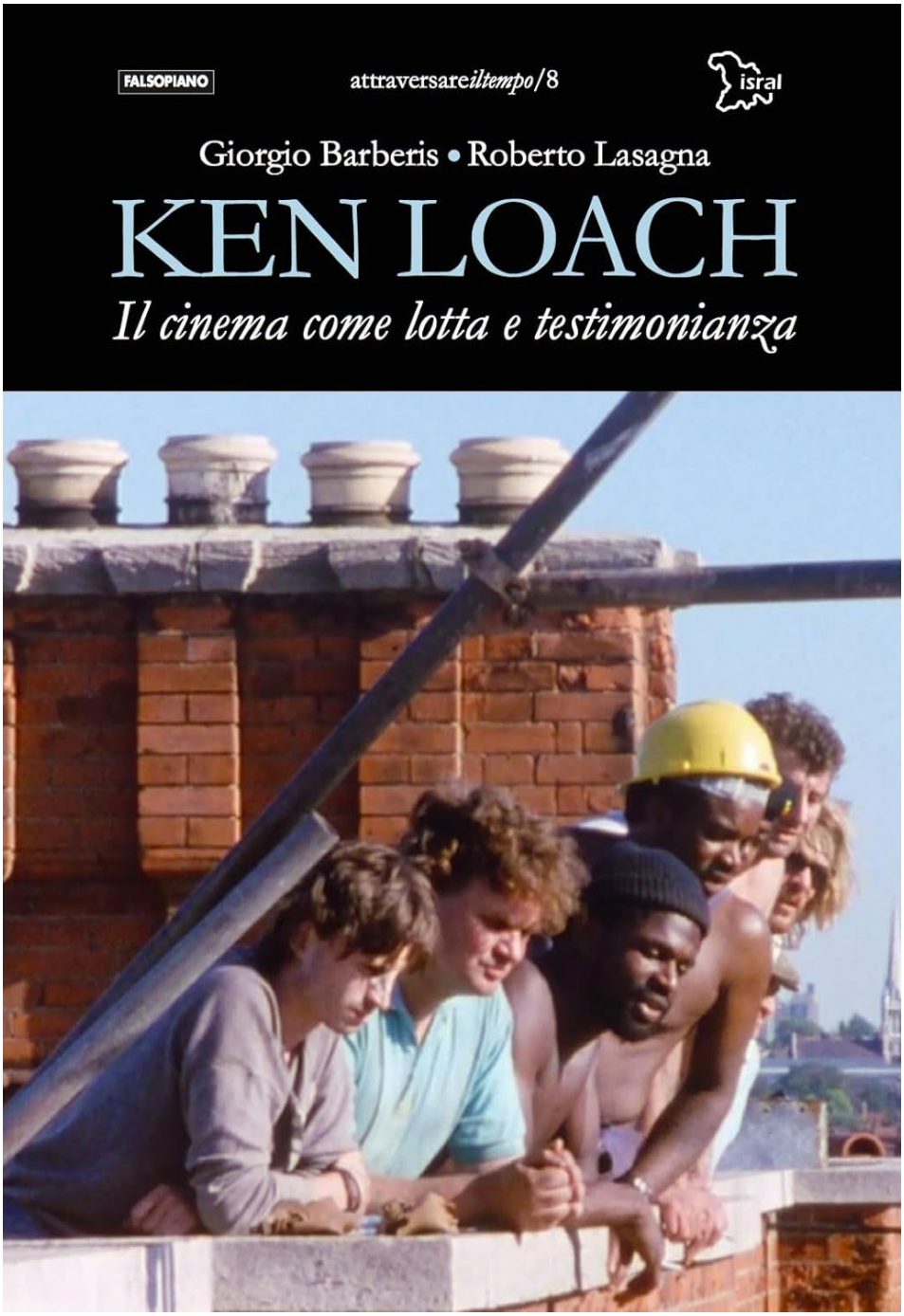


Giacomo Napoli

Abbiamo ricevuto

Ken Loach. Il cinema come lotta e testimonianza

Giorgio Barberis e Roberto Lasagna
Edizioni Falsopiano



Il libro di Giorgio Barberis e Roberto Lasagna "Ken Loach. Il cinema come lotta e testimonianza", ha come principale obiettivo quello di analizzare il cinema di Ken Loach ponendo l'accento sulla valenza politica del suo cinema, sul rigore etico del suo lavoro artistico e sulla coerenza di tutta la sua produzione, che copre un arco di tempo di circa sessant'anni e comprende capolavori indimenticabili e film che fanno sempre riflettere, discutere, e prendere posizione. Come ricorda Alberto Barbera nell'introduzione: "La prima cosa che viene in mente ripensando al cinema di Ken Loach è che il suo percorso - dal primo film realizzato nel 1967 sino all'ultimo, che risale a pochi mesi fa – non è assimilabile a quello di nessun altro cineasta del presente o del passato. Per coerenza, organicità e caratteristiche peculiari. Si dice di molti cineasti che tendano a rifare sempre lo stesso film con poche, effimere variazioni. Nel caso suo, non v'è dubbio che la molteplicità delle storie raccontate e la moltitudine di individualità messe in scena abbiano goduto di un identico trattamento, fatto di rispetto, umana comprensione e solidarietà sociale, riflettendo una visione del mondo, della società e della politica (intesa nel senso più ampio del termine) che non appare nel tempo scalfita da alcuna crepa, neppure di fronte agli sconvolgimenti epocali che hanno contrassegnato le vicissitudini dell'Occidente a partire dalla seconda metà del secolo scorso sino alla situazione attuale, che non potrebbe essere meno precaria". Giorgio Barberis afferma come il mondo che Loach affronta vada "*ripensato* a partire dalle sue stesse fondamenta, prendendo atto che il modello politico-economico ancora egemone ha mostrato in questi anni tutta la propria insufficienza. Il *monologo* dell'Occidente sembra essere vicino al suo epilogo, e certamente si è inceppato in moltissime occasioni. Pensiamo anzitutto agli attentati dell'11 settembre 2001 alle *Twin Towers* e al Pentagono, che hanno inaugurato una nuova lunga scia di sangue, e al terrorismo globale; all'emergere di nuove egemonie (in particolare della Cina di Xi Jinping, sempre più protagonista della scena internazionale) e alle inedite fragilità delle democrazie occidentali; all'*eterno ritorno* della guerra. Pensiamo alla crisi economica del 2007-2008 innescata dai mutui *subprime* e alle contraddizioni di una globalizzazione dominata da una finanziarizzazione senza limiti...". Coerentemente, Roberto Lasagna sostiene come: "Loach, con la sua filmografia che invita alla tenuta di un pensiero resistente e non rinunciatario, si autoproclama come politicamente schierato perché i suoi racconti suggeriscono le sfaccettature di una società differente e possibile, in contrapposizione alle storture e alle contraddizioni della concreta società vigente. Persino in occasione di *The Old Oak*, il film presentato al Locarno Film Festival nell'estate del 2023, il cineasta - che in conferenza stampa ha manifestato particolare preoccupazione per la situazione attuale della politica europea, in particolare nei Paesi guidati dalla destra, tra cui l'Italia - ha voluto suggerire, in un contesto di grave precarietà economica e malumore sociale, come dovrebbe essere una società migliore, quella prospettiva dei diritti e della solidarietà che non può essere taciuta".

Ken Loach. Il cinema come lotta e testimonianza
Giorgio Barberis e Roberto Lasagna
Edizioni Falsopiano
prima edizione 26 febbraio 2024,
Collana: Falsopiano-Cinema,
illustrazioni in bn,
euro 20,00,
172 pagine.
ISBN ISBN: 889304272X,

Da Caligari a Hitler, il cinema tedesco durante la Repubblica di Weimar

Pierfranco Bianchetti

Nel gennaio 1919 per la Germania inizia un periodo storico ricco di istanze culturali, ma anche travagliato da una drammatica crisi economica e politica (sei milioni di disoccupati nel 1929 a causa della Grande Depressione statunitense arrivata anche in Europa) che si concluderà nel 1933 con la vittoria del partito guidato da Adolf Hitler; un baratro che trascinerà il paese in una distruzione morale e materiale.

Eppure la Repubblica di Weimar è uno dei più grandi periodi della cultura tedesca del XX secolo: *"dall'espressionismo al teatro di Brecht, Piscator e Reinhardt, dalla musica dodecafonica di Schhönberg alla Bauhaus di Gropius, dal cinema di Fritz Lang alla pittura di Klee, Dix e Grosz, dalla Neue Sachlichkheit, ai romanzi di Döblin e a quelli della famiglia Mann. Berlino ne fu il palcoscenico, dove gli attori non erano solo tedeschi: dalla Svizzera (Robert Walser), dalla Francia (Yvain Goll), Jean Giradouxc, René Crevel), dall'Italia (Pirandello, Marinetti, Borgese, Rosso di San Secondo, Alvaro), dall'Inghilterra (il trio di amici Isherwood, Spencer, Auden) dalla Russia (Belyi, Sklovskij, Naborov, Gorkij, Majakovskij), dall'Europa centrale (Kafka, Roth, Canetti). Molti di loro erano ebrei"* (Massimo Rizzante, la Repubblica 28 maggio 2018).

In questo periodo la Germania subisce la forte influenza dell'esaltante esperienza espressionista (esasperazione della realtà, la solitudine dell'individuo, scenografie stilizzate e opprimenti, recitazione enfatizzata, luci e ombre inquietanti) che condiziona anche il cinema muto dell'epoca.

Il celebre *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene (1919) darà origine al "caligarismo" (secondo lo studioso Kracauer), cioè a quel "corteo di mostri e tiranni", destinato a portare la Germania direttamente nelle mani di Hitler.

Ma cosa fu veramente il cinema espressionista: fu soltanto quello puramente fantasioso ed onirico alla Caligari o fu anche il Kammerspielfilm, il cinema da camera, ambientato in interni, una sorta di psicodramma morale per contrapporsi agli estremismi fantastici dell'espressionismo? Un interrogativo che nemmeno un grande convegno internazionale organizzato alla Ventottesima Mostra Cinematografica di Venezia del 1987 ("*Carl Mayer e l'espressionismo*") è riuscito a risolvere.

Tra le opere cinematografiche più celebri si ricordano dopo *Il gabinetto del dottor Caligari*, *Opium* (1919) di Robert Reinert, interpretato dal grande Conrad Veidt (attore tra i più celebri dell'espressionismo) che racconta il dramma, a sfondo moraleggiante, di un uomo distrutto dalla sua lussuria; *La scala di servizio* (*Hintertreppe*,1921), noto per la straordinaria scenografia di Paul Leni; *La rotaia* (1912) di Lupu Pick, film intimista scritto da Carl Mayer considerato il primo esempio di "Kammerspielfilm" e *Varieté* (1925) diretto da Ewald Andreas Dupont, una pellicola con Emil Jannings, un altro famoso attore di quel periodo, un melodramma circense dalle soluzioni tecniche d'avanguardia.

E ancora il cinema tedesco di quella straordinaria stagione culturale propone *Le mani dell'altro* di Robert Wiene (storia di un pianista cui vengono trapiantate le mani di un assassino); *L'ultima risata* (1924) di Friedrich Wilhelm Murnau, celebre per i suoi movimenti macchina di grande originalità ed interpretato ancora da Emil Jannings; *Dirnentragödie* (*Tragedia di prostitute*, 1927) di Bruno Rahn, allievo di Pabst, con la danese Asta Nielsen, leggendaria diva popolarissima; *Uomini di domenica* (1929), ultimo film muto a sfondo sociale di qualche valore, realizzato da un gruppo di futuri cineasti hollywoodiani (regia di Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer, sceneggiatura di Billy Wilder, assistente Fred Zinnemann).

Altri titoli importanti sono *Kuhle wampe* di Slatan Dudow (1932) su sceneggiatura di Bertold Brecht, dedicato alle lotte operaie del periodo antecedente l'avvento di Hitler e *La rivolta dei pescatori* (1934) di Erwin Pescator, realizzato in doppia versione russa e tedesca, opera in bilico tra l'espressionismo e la corrente "nuova oggettività", che rappresenta la realtà sociale dei ceti popolari più emarginati.

Massimo indagatore della vita quotidiana della Germania di quegli anni è indubbiamente Georg Wilhelm Pabst, cineasta tra i più insigni dell'epoca, un osservatore sociale acuto, autore di *I misteri di un'anima* (1925-26), uno dei migliori film a sfondo psicanalitico; *L'opera da tre soldi* (1931), dal testo teatrale di Bertold Brecht e *Il diario di una donna perduta* (1929), interpretato dalla bellissima Louise Brooks, leggendaria e spregiudicata diva dell'epoca, nota anche per la singolare pettinatura alla garçonne, che ha incarnato il simbolo della donna corrotta e fatale. Di ambientazione poliziesca e d'importazione teatrale è invece *La strada* (1924) diretto da Karl Grüner, ex allievo del regista teatrale Max Reinhardt.

Donne in amore nella Germania pre-nazista

I film tedeschi dei primi anni trenta affrontano decisamente il tema dell'autoritarismo, proprio quando sta per prendere il potere il nazismo (vi è ormai la consapevolezza che la democrazia e la libertà di espressione subiranno un forte soffocamento). *Ragazze in uniforme* (1931) diretto da Leontine Sagan, è considerato come uno degli ultimi tentativi di trasgressione intellettuale, prima della "normalizzazione"

segue a pag. successiva

"Il gabinetto del dottor Caligari" di Robert Wiene (1920)

segue da pag. precedente

imposta da Hitler dal 1933 che costringerà all'esilio in America di autori quali Fritz Lang, Robert Siodmak, William Dieterle, Edgar G. Ulmer, Douglas Sirk, Billy Wilder e di altri.

Il film della Sagan affronta con forte anticipo sui tempi il tema scabroso dell'omosessualità femminile, dipanandolo con grande sensibilità ed intelligenza, e aprendo la strada più tardi ad altre opere sul tema, come *La calunnia* (1936) di William Wyler, sceneggiato da Lillian Hellman e tratto da un suo romanzo (nel film però il saffismo viene soppresso per ragioni di censura), il remake *Quelle due* (1962), sempre diretto da Wyler con Audrey Hepburn e Shirley MacLaine o *Les Biches* (1968) di Claude Chabrol e *Immacolata e Concetta* (1980) di Salvatore Piscicelli.

Ambientata in un pensionato per figli di ufficiali poveri, ma pur sempre aristocratici, la pellicola racconta del duro regime autoritario di stampo prussiano cui sono sottoposte "le ragazze in uniforme", ospiti del collegio. Manuela, un'orfana particolarmente sensibile, provò affetto e tenerezza verso un'insegnante, Fraülein von Bernburg che si trova in forte contrasto con i severi metodi educativi della vecchia direttrice dispotica.

Lo scandalo scoppia all'improvviso quando dopo una recita scolastica Manuela confessa il suo affetto per la comprensiva insegnante. Immediatamente punita con l'isolamento dalla terribile direttrice, la ragazza tenta il suicidio, ma viene salvata dalle sue compagne. Poi tutto torna nell'ordine, la disciplina è ripristinata e l'incidente chiuso.

Girato in meno di un mese, il film, tratto da un dramma teatrale di Christan Winsloe, poi supervisionato da Carl Froelich (regista e produttore tedesco, pioniere dei primi cinegiornali) ottiene una grandissima popolarità e viene considerato il miglior lungometraggio dell'anno, riscuotendo consensi anche tra i critici americani, mentre alla Mostra del Cinema di Venezia del 1932 viene lodato per le sue qualità tecniche e fotografiche. Apprezzato soprattutto per le fini e credibili psicologie femminili messe in evidenza anche dall'ottima interpretazione di Emilia Unda (la direttrice), Dorothea Wieck (la signorina von Bernburg) e Herta Thiele (Manuela), *Ragazze in uniforme* dimostra come l'autoritarismo prussiano, così storicamente radicato nella società tedesca, fu una delle componenti primarie che permisero l'avvento del nazismo.

Il film della Sagan (costretta anch'essa all'esilio perché ebrea, prima a Parigi e poi in Sud Africa), avrà poi nel 1958 un remake di bassa qualità con Lilli Palmer e Romy Schneider.

La nascita del sonoro e la lotta per la conquista del grande mercato filmico europeo

Nel 1928 con la nascita del sonoro l'industria cinematografica tedesca entra in competizione con Hollywood per la conquista del mercato europeo grazie ad attori, attrici, registi e produttori di grande professionalità.

Il cinema sonoro in Germania incrementa fortemente il numero di spettatori e la produzione di film che aumenta notevolmente, costituita per lo più da melodrammi e operette in grado di infondere allegria e serenità in un momento di gravi difficoltà economiche.

"Ragazze in uniforme" di Leontine Sagan (1931)

"Tipico esempio del genere musicale tedesco fu Valzer d'amore (1930) diretto da Wilhelm Thiele, interpretato da Lilian Harvey e Willy Fritsch, una coppia, già popolare ai tempi del muto, che sarebbe diventata ricca e famosa. Nel film si raccontava la storia di una principessa di un immaginario staterello, destinata a sposare un re, la quale, invece, si innamora del figlio di un milionario americano costruttore di automobili" (Il cinema tedesco e la guerra dei brevetti-Il Cinema Grande Storia Illustrata Istituto geografico De Agostini- Novara).

Dopo il trionfo a livello internazionale di *L'angelo azzurro*, in Germania agli inizi degli anni Trenta emergono grandi maestri come Robert Siodmak che avrà poi una brillante carriera a Hollywood, mentre il cinema tedesco comincia a produrre film di stampo militarista. Con la conquista del potere da parte di Hitler, dal 1933 al 1945 vengono realizzate 1.091 pellicole con l'obiettivo di imitare la magia di Hollywood. Commedia, melodramma, film-rivista, cine-operetta, film d'avventure, costituiscono la produzione del "divertimento". Anche durante il secondo conflitto mondiale "ridere sotto le bombe" rimane la priorità assoluta da parte del regime nazista.

Georg Wilhelm Pabst, maestro di cinema

Importante esponente del cinema della Repubblica di Weimar, Georg Wilhelm Pabst, regista dallo stile scarno, opaco, ma penetrante, ha saputo dominare il cinema tedesco tra il muto e il sonoro.

Nato il 27 agosto 1885 in una cittadina boema nella quale passavano le vacanze i suoi genitori viennesi purosangue, trova lavoro come attore di teatro a New York per quattro anni e poi torna a Vienna nel 1920, avvicinandosi al cinema di qualità assunto come assistente del regista Carl Froelich, pioniere della cinematografia tedesca.

Il suo primo film si intitola *Der Schatz* (1923) e i successivi *La via senza gloria* e la trilogia sessuale *Crisi*, *Lulù*, *Il diario di una prostituta* lanciano in tutto il suo splendore Louise Brooks, l'esplosivo simbolo sessuale europeo, frutto del disorientamento morale del primo dopoguerra.

Il cineasta nelle sue opere cinematografiche indaga nella vita quotidiana previlegiando immagini significative di amori tormentati e di cocenti delusioni.

Pabst è un artista impegnato a sinistra, tanto da essere chiamato "il papa rosso" (Pabst in tedesco significa appunto Papa) ed è un cineasta lucido e razionale, il cui interesse nel conflitto psicologico tra l'individuo e la società, nel quadro delle lotte umanitarie, costituisce un insegnamento per molti autori. Egli ha fiducia nella funzione sociale e civile del cinema. Nella trilogia sociale, *Westfront*, *L'opera da tre soldi* e *La tragedia della miniera*, raggiunge l'apice della sua carriera.

Nel 1938 il regista riceve un invito da Goebells a lavorare per il Terzo Reich e lo rifiuta, ma l'anno successivo pur avendo in tasca un biglietto per gli Stati Uniti, dove lo aspettano gli amici e i collaboratori risiedenti a Hollywood, abbandona Parigi dove si è rifugiato e si consegna attraverso la frontiera svizzera con l'Austria nelle mani di Hitler, forse per salvare il figlio arruolato nelle Forze Armate tedesche, ma poi orribilmente ustionato durante l'assedio di Stalingrado.

I nazisti però non gli permettono di rimanere inattivo nel suo castello austriaco tra le montagne e gli impongono di girare due film storici, *Commedianti* e *Paracellus*, che non sono film di propaganda come quelli realizzati da Veit Arlan, ma servano comunque la stessa ideologia.

Nel 1947 dirige con una impennata di orgoglio *Il processo*, un film in difesa degli ebrei e *L'ultimo atto*, (1955) sulla morte di Hitler.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Personalità contradditoria, Pabst ha realizzato comunque opere cinematografiche considerate capisaldi della storia del cinema e per primo ha portato sullo schermo le teorie freudiane, affermandosi anche come un eccellente direttore di attori e attrici. Nonostante i suoi limiti umani, rimane un gigante della cinematografia di tutti i tempi. Muore nel 1967.

I divi e le dive del cinema della Repubblica di Weimar

Conrad Veidt, attore simbolo del cinema espressionista tedesco

Nato a Potsdam in Germania nel 1893, Conrad Veidt si mette in luce per il suo viso inquietante e i suoi occhi dilatati che esprimo follia. Nel 1920 il regista Robert Wiene lo sceglie per il film *Il gabinetto del dottor Caligari* dove recita nei panni di Cesare, un uomo posseduto dal demonio. Dopo aver studiato recitazione con Max Reinhardt, gira diversi film di buona fattura nel 1917 e 1918. Altra grande performance è in *Le mani dell'altro* (1924).

Negli anni Venti la sua carriera procede senza sosta con *Il supplizio di Tantalo* (1926) ed *Enrico IV* (1926), anno in cui si conferma attore di razza con *Lo studente di Praga*.

Successivamente si trasferisce in Inghilterra per girare alcune produzioni di cassetta come, *Ero una spia!* (1933), prima di ritornare in Germania poco prima che i nazisti prendano il potere. Essendo di origine ebrea e avendo sposato una donna ebrea, è costretto ad accettare, per non subire gli effetti delle leggi razziali, la terribile pellicola *Süss l'ebreo* (1934), il simbolo dell'antisemitismo portato all'ennesima potenza.

L'anno dopo può lasciare la Germania per tornare in Inghilterra dove recita in alcune pellicole di ambientazione storica. Dopo aver conseguito la cittadinanza britannica, nel 1940 è a Hollywood dove è utilizzato soprattutto in ruoli di tedesco (nel 1942 è anche in *Casablanca* di Michael Curtiz). Muore improvvisamente a 50 anni nel 1943.

Louise Brooks, l'americana di Berlino, la Lulù di Pabst

Chi è quella bellissima donna con la frangetta, i capelli neri, i vestiti trasparenti e l'atteggiamento di sfrontata indipendenza? Il suo nome è Louise Brooks, l'esplosivo simbolo sessuale che rappresentò il disorientamento morale del primo dopoguerra. Un mito che resiste ancora oggi a distanza di tanti anni.

Nata a Cherryvale (Kansas) nel 1906 (forse il 1900), Louise Brooks, scomparsa il 9 agosto 1985, studia danza e già a 15 anni diviene ballerina di fila nel celebre Zielgfeld Folies. Ribelle, anticonformista e dotata di forte indipendenza morale, si vantò sempre, anche nella sua misteriosa autobiografia, da lei stessa distrutta prima di consegnarla alle stampe, di aver goduto dei piaceri sessuali della vita, senza nessun freno morale, per nulla attratta dal potere del denaro e molto insofferente dell'ipocrita moralismo di Hollywood.

Dopo essere stata una piccola diva della ruggente vita notturna di Harlem e Manhattan negli anni Venti, è scoperta in California dal regista Howard Hawks, vecchia volpe di Hollywood, che la lancia in *Capitan barbablù* (1928), nella parte di una donna del circo amata da due uomini. È proprio in questo esordio cinematografico che è notata dal tedesco Pabst.

La sua carica erotica era perfetta per la protagonista del suo film *Lulù*, tratto da Wedekind, ormai in fase di realizzazione in Germania. Con *Lulù*, infatti, la diva americana, attraverso l'obiettivo della cinepresa, saprà esprimere la straordinaria forza del suo fascino magnetico per molti storici del cinema mai più eguagliato da altre note vamp dello schermo. Nel 1930 è la protagonista di *Diario di una prostituta*.

L'attrice torna in America girando qualche altra pellicola, ma alla fine degli anni Trenta la sua carriera di star è ormai finita. *"Ero sotto contratto alla Paramount* -ricordava la diva- *quando Pabst mi chiamò per il ruolo di Lulu... Mi piacque subito il modo di trattarmi di Pabst; a Hollywood ero considerata una bella bambola, una sciocchina, carina, con un fascino che calava negli studios a ogni aumento di lettere di fans. A Berlino scesi dal treno per incontrare Pabst e divenni un'attrice...Il suo comportamento dava un tono a tutto e a tutti....ero trattata con una decenza e un rispetto per me sconosciuti a Hollywood e si sarebbe creduto che il mio regista si prendesse cura della mia carriera e della mia esistenza in maniera completa e sapesse esattamente in quali momenti io avessi bisogno di assistenza e di protezione.."*.

Il resto è mistero e leggenda. La diva ha vissuto senza soldi dimenticata da tutti, ma sempre con dignità e senza mai sfruttare il suo mito intoccabile. Un mito enigmatico rispetto a quello più conosciuto della Garbo, che il nostro

"Lulu - Il vaso di Pandora" (1929) di Georg Wilhelm Pabst

Crepax ha immortalato nel personaggio di Valentina, la dolce e ambigua bruna dall'inconfondibile frangetta.

Emil Jannings, l'attore che recitava "di spalle"

Nato in Svizzera nel 1884, Emil Jannings inizia a recitare in teatro prestissimo in Germania. Dopo la prima guerra mondiale si afferma sui palcoscenici come un grande interprete e dal 1914 è attivo anche nel cinema.

Attore versatile di impostazione naturalistica, Jannings ottiene un grande successo nel film *Varieté* di E.A. Dupont, dove si fa notare per la sua recitazione con le spalle rivolte verso il pubblico. Nel 1924 è il protagonista di *L'ultima risata* per la regia di Murnau in una performance straordinaria. Successivamente recita in *Tartufo* (1925) e *Faust* (1926). Hollywood non vuole lasciarselo sfuggire e dal 1927 al 1929 è presente in sei produzioni cinematografiche diretto da Lubitsch, Sternberg, Fleming e Milestone.

L'esperienza americana però non soddisfa l'attore che decide di ritornare in Germania. Nel 1930 interpreta il ruolo del professor Immanuel Rath in *L'angelo azzurro*.

Come sappiamo la pellicola lancia a livello internazionale Marlene Dietrich, ma Jannings si conferma un attore di alta classe capace di destreggiarsi pienamente anche nel cinema sonoro.

Con l'avvento del nazismo recita in ben 13 pellicole di successo. Al termine della guerra nel clima di denazificazione in atto nel paese, un tribunale lo mette sotto accusa per i suoi legami con il potere hitleriano, ma ne esce assolto. La sua carriera artistica però è finita. Ritiratosi in Austria, muore nel 1950.

Brigitte Helm, la protagonista del mitico Metropolis

segue a pag. successiva

"L'ultima risata" - Der letzte Mann (1924) di Friedrich Wilhelm Murnau

segue da pag. precedente

Nata a Berlino nel 1908, Gisela Eva Schittenhelm, nome d'arte Brigitte Helm, è scelta molto giovane dal regista Fritz Lang per recitare nel doppio ruolo di santa e di robot senza anima in *Metropolis* (1926). Questa interpretazione le regala una fama internazionale, ma nello stesso tempo la condanna a ruoli di donna seducente e glaciale.

Trasferitasi in Inghilterra nel 1932, è la protagonista di una commedia leggera, *Capriccio di femmina* di Helbert Wilcox. A soli 27 anni decide di ritirarsi dal mondo dello spettacolo. Nella sua breve carriera ha recitato in diversi film muti e in sedici sonori.

Le opere cinematografiche più celebri realizzate durante la Repubblica di Weimar

Il gabinetto del dottor Caligari (1919-20) di Robert Wiene

1830. Nella cittadina tedesca di Holstenwall in un baraccone da fiera il dottor Caligari presenta Cesare, un sonnambulo autore di atroci delitti senza essere cosciente. Frank, uno studente, scopre che Caligari è il direttore di un manicomio e decide di smascherarlo. Girato nel 1919 e proiettato per la prima volta a Berlino il 27 febbraio 1920, il film rimane uno dei mitici della storia del cinema. Le scenografie vengono realizzate dai pittori d'avanguardia Reimann, Warm e Röhrig. Stupenda la fotografia caratterizzata da forti contrasti. Il film dalle architetture inquietanti. "*Caligari introduce un repertorio di temi (dall'ossessione dello sdoppiamento alla umanizzazione del mostro), di personaggi (primo fra tutti il mago), incarnazione di incubi dell'inconscio o di prevaricanti tendenze autoritarie, (ovvero metafora del cinema stesso)....*" (E.C. Dizionario universale del cinema- Ferdinando Di Giammatteo- Editori Riuniti).

Nosferatu il vampiro (1921-22) di Friedrich Wilhelm Murnau

Per sistemare alcune questioni d'affari, Thomas Hutter, l'impiegato di una ditta, si reca da Nosferatu, in un castello di una sperduta località dei Carpazi. L'uomo lungo il viaggio attraversa regioni dall'atmosfera inquietante.

Arrivato al castello, trova Nosferatu in un sotterraneo disteso in un sarcofago come un cadavere e scopre che è un vampiro addormentatosi in attesa della notte. Più tardi Nosferatu tenta di succhiare il sangue dal collo dell'impiegato, ma fortunatamente Ellen, la moglie di quest'ultimo nella sua casa di Brema si sveglia pronunciando il nome di suo marito, costringendo il vampiro a rinunciare alla vittima. Nosferatu poi abbandona il castello viaggiando per il mondo e lasciando dietro di sé molti morti. Raggiunta Brema, cerca anche di assalire Ellen che però con coraggio lo affronta, mentre un raggio di sole colpisce il vampiro che si dissolve nell'aria.

"*Murnau*-scrive Rudolf Kurt in Expressionismus und Film - *ha voluto creare la sensazione orripilante di un'atmosfera spirituale con elementi che pur non essendo, forse, coscientemente dell'espressionismo possono però assimilarsi alle sue forme. La paurosa avventura, sceneggiata con maestria da Henryk Galeen (e tratta dal romanzo Dracula di Bram Stoker), in cui si intrecciano demoniacamente immagini di topi, di navi appestate, di vampirismo, di cripte oscure e di neri carri tirati da veloci cavalli, si sottrae per principio ad ogni interpretazione naturalistica*".

"Nosferatu il vampiro" di Friedrich Wilhelm Murnau (1927)

L'Angelo azzurro (1927), nasce il mito di Marlene Dietrich

"L'angelo azzurro" (1930) di Josef von Sternberg

Nata il 27 dicembre 1901 a Schöneberg sobborgo di Berlino, Marie Magdalene allevata da un ufficiale prussiano di nome von Losch (diventerà Marlene Dietrich utilizzando il cognome del vero padre morto nel 1907) dopo aver vissuto diversi anni in un collegio a Weimar, è avviata alla carriera di violinista studiando presso la Scuola superiore di musica della capitale tedesca, ma in seguito a una tendinite è costretta a mettere da parte il violino per dedicarsi alla recitazione.

Entra come allieva nel prestigioso Deutschen Theater diretto da Max Reinhardt e nel maggio 1923 sposa l'aiuto regista Rudolf Sieber e mette al mondo la figlia Maria.

Dopo 17 film, una ventina di spettacoli teatrali, grassottella, goffa e priva di fascino, la ventinovenne Magdalena von Losch è scelta dal regista Josef von Sternberg come interprete di *L' angelo azzurro*.

Come sempre accade nella vita il destino gioca le sue carte. "*Abbiamo una bella scelta di sederi, ma non abbiamo una faccia giusta*" commenta l'operatore alla macchina da presa Gunther Rittau durante il casting sfogliando le foto di tante aspiranti attrici.

"*E' vero* – risponde Sternberg – *per ora la faccia non c'è, ma le gambe di questa ragazza parlano*" indicando la Dietrich cui va la parte.

La sera del 1° aprile 1930 al cinema berlinese Gloria- Palast il film viene proiettato per la prima volta. La pellicola è stata realizzata in realtà per dare lustro a Emil Jannings attore tedesco numero uno che invece viene cancellato dal magnetismo erotico di Lola, il personaggio impersonato dalla Dietrich, una splendida chantosa dalle gambe bellissime ricoperte di seta scura con mutandine di pizzo e cilindro bianco e dalla voce roca e suadente in un fumoso cabaret.

Quella sera nasce uno dei Miti indimenticabili della storia del cinema. Il delirio che si impadronisce del pubblico soprattutto maschile è immenso. L'attrice impostasi come una moderna femme fatale, è chiamata a Hollywood alla Paramount Pictures per contrastare la fama di Greta Garbo, altra esule europea e cavallo di razza della concorrente Metro.

Metropolis (1927) di Fritz Lang

A Metropolis, un'enorme città del XXI secolo, comanda il dittatore John Frederson che costringe gli abitanti a lavorare nel sottosuolo in grandi impianti industriali. Freder, il figlio del despota si innamora di Maria, una ragazza di rara bellezza ascoltata dagli operai che lei esorta alla pazienza in attesa di un mondo migliore.

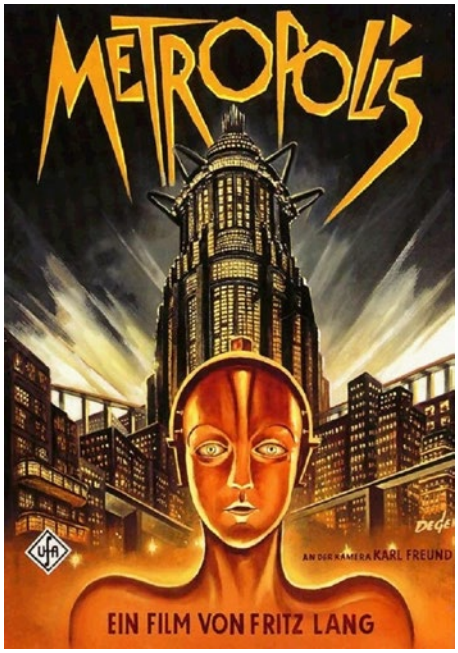
Frederson, spaventato dalla situazione che si sta sviluppando, ordina al capo dei suoi scienziati di costruire un robot, una falsa Maria con il compito di incitare la folla alla rivolta. I proletari allora abbandonano gli impianti nella

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

città sotterranea provocando un allagamento nelle abitazioni nei quali vivono. La falsa Maria è uccisa dai lavoratori e quella vera insieme a Freder mette in salvo i figli degli operai. Poi davanti al duomo di Metropolis, John Frederson riconosce i suoi errori e si riconcilia con i suoi dipendenti.

Girato nel 1926 utilizzando 30mila comparse in 320 giorni e con 620.000 metri di negativo negli studi dell'Ufa, la potente casa di produzione tedesca (che rischierà di fallire), il film, scritto da Fritz Lang e dalla moglie Thea von Harbou, è considerato il caposaldo del cinema espressionista.



Dopo la sua uscita nelle sale l'opera però non suscita grandi consensi tra gli intellettuali. Il regista Luis Buñuel e lo scrittore inglese H.G. Hells la considerano superata e banale nello sposare la pace sociale tra capitale e lavoro che di fatto piaceva molto a Hitler e Goebbels.

Lang è straordinario però nel miscelare sapientemente surrealismo, espressionismo, la pittura simbolista e il teatro di Max Reinhardt, regalandoci sequenze di alto livello come quelle degli operai incolonnati come automi verso le ascensori che li porteranno al lavoro nel sottosuolo e la città del futuro con scenografie di grande suggestione. "*Metropolis* – scrive Morando Morandini- *è un capolavoro di cinema decorativo, la messinscena di un delirio*".

M- Il mostro di Düsseldorf (1931) di Fritz Lang

Düsseldorf anni trenta. Un ignoto assassino violenta e uccide numerose bambine senza lasciare alcuna traccia. Nella città viene organizzata una fitta rete di ricerche a cui partecipa anche il mondo della criminalità organizzata. L'uomo, divenuto ormai famoso come mostro di Düsseldorf, alla fine è individuato e catturato da un gruppo di criminali che organizza un processo in un edificio abbandonato. La giuria, costituita da prostitute, ladri e truffatori, sentenzia la pena di morte fino all'arrivo delle autorità.

M - Il mostro di Düsseldor, il primo film sonoro di Fritz Lang, realizzato con una straordinaria

"M - Il mostro di Düsseldorf" (1931) di Fritz Lang

padronanza della tecnica cinematografica. Peter Lorre, attore piccolo con il volto tondo e paffuto, lo sguardo triste con gli occhi a palla e il suo incedere stanco, diventerà uno dei cattivi più famosi della storia del cinema.

La pellicola, frutto di una lunga ricerca sui metodi investigativi della polizia e sull'ambiente gangsteristico, è girata come un cinegiornale dell'epoca grazie alla bravura dell'operatore Fritz Arno e con le scenografie inquietanti di Emil Hasler. Un'opera considerata l'emblema della splendida stagione del cinema tedesco prenazista. La sequenza iniziale è da brivido: un'ombra si allunga sulla bambina Elsie Beckman, una delle vittime dello psicopatico. Ispirato da un tragico fatto di cronaca criminale, che i nazisti interpretarono come un atto di accusa nei loro confronti, mette in scena il mondo psicologico deviato di un serial killer.

Nel 1933 dopo la presa del potere del Terzo Reich, il Ministro della Propaganda Goebells, offre al regista a sorpresa la prestigiosa carica di capo dell'industria cinematografica di regime. Lang imbarazzatissimo, dopo aver confessato al Ministro di essere ebreo per parte di madre, rifiuta e prende la strada dell'esilio fuggendo negli Stati Uniti d'America dopo una sosta a Parigi, mentre sua moglie, l'attrice Thea von Harbour decide di rimanere in patria aderendo al nazismo. La sua scelta nel dopoguerra le costa l'internamento in un campo di prigionia per un certo periodo. Muore nel 1954 dopo una caduta che gli procura gravi complicazioni.

Fritz Lang, uno dei grandi maestri del cinema internazionale, ha raccontato nei suoi film la fragile esistenza dell'uomo sempre minacciato da forze oscuri e misteriose contro le quali è molto difficile difendersi.

Anni Trenta Ebrei erranti a Hollywood

È il febbraio 1934, quando Billy Wilder, sbarcato due giorni prima dal porto di New York, giunge a Hollywood per iniziare una folgorante carriera di cineasta. Come Wilder anche tanti altri registi come Murnau, Lubitsch, Ophüls, Lang, Preminger, Curtiz arrivano in California da Berlino e Vienna, sfuggendo all'incombere del pericolo nazista.

Soprattutto la seconda massiccia emigrazione (dai primi anni Trenta al 1940) di artisti del cinema e del teatro tedesco- austriaco, molti ebrei, scampati così all'Olocausto, portano ad Hollywood una ventata di freschezza.

Nel 1942 Michael Curtiz insediatosi nell'industria cinematografica statunitense già nel 1926, dopo aver conseguito grandi successi nel cinema viennese, realizza fino al 1962 centouno cortometraggi. Straordinario e tirannico direttore d'attori (efficace, ma contrastato il suo sodalizio artistico con Errol Flynn), Curtiz nel 1942 gira il mitico *Casablanca*, interpretato da Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, un film sentimentale e patriottico di chiara ispirazione antifascista, che deve la sua fortuna anche al noto motivo musicale *As time goes by.*

Sarcastico e brillante, Billy Wilder, dopo l'arrivo in California da Vienna, si fa le ossa come soggettista e sceneggiatore e poi come regista, specializzandosi nella commedia spumeggiante, ma anche nel melodramma.

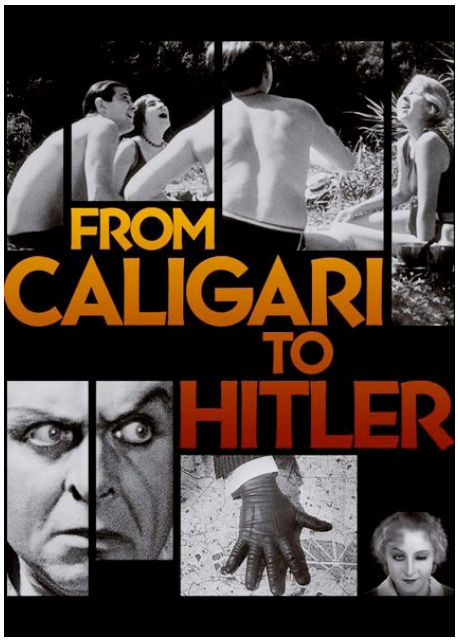
Nel 1950 dirige uno dei suoi film più amati, *Viale del tramonto*, storia di una diva del cinema che vive nel culto del passato e sogna un impossibile ritorno dietro la macchina da presa. La decadenza del mondo hollywoodiano, con le sue ville sul Sunset Boulevard con piscina, è perfettamente focalizzata dal grande regista austriaco, aiutato dagli altri interpreti del film, William Holden ed Erich von Stroheim.

Ancora Wilder nel 1959 firma *A qualcuno piace caldo* con Tony Curtis, Jack Lemmon e Marilyn Monroe, una delle commedie brillanti americane, che riprende il tema sempre valido del travestimento e degli equivoci.

Wilder, Lubitsch, Lang, Preminger, Murnau e molti altri, rappresentano il clima culturale e sociale irripetibile prodotto nella magica stagione della Repubblica di Weimar, che l'incubo nazista distruggerà per sempre.

La 71esima Mostra del Cinema di Venezia (2014) ha presentato il documentario "*Da Caligari a Hitler. Il cinema della Repubblica di Weimar*", che ha mutuato il titolo dal celebre, omonimo saggio di Siegfried Kracauer, testo sacro della critica cinematografica ancora oggi insuperabile, che attraverso l'analisi psicanalitico-fenomenologica dei film, studia il comportamento delle masse e le tendenze psicologiche della Germania pre-hitleriana, percorsa da inquietudini e sinistri presagi.

Pierfranco Bianchetti

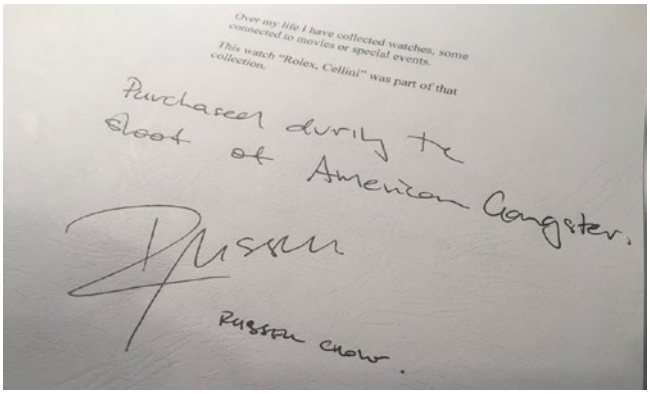


La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #17

Il personaggio del mese: Russell Crowe

Barbara Taglioni

Il quasi sessantenne Russell Crowe è tornato prepotentemente alla ribalta nel nostro Paese proprio in questi giorni, non solo per i suoi due film in uscita, *Kraven-il cacciatore*, regia di J.C. Chandor, e *Sleeping dogs* regia di Adam Cooper, ma anche per aver scoperto di avere sangue italiano nelle vene e per la sua partecipazione come ospite al Festival di Sanremo**.** Attore neozelandese è anche regista, produttore, sceneggiatore, pluripremiato, vincitore del Premio Oscar come miglior attore protagonista nel 2001 per avere interpretato il ruolo dell'indimenticabile Massimo Decimo Meridio nel film *Il gladiatore* di Ridley Scott. Un artista molto legato a Roma e alla squadra di calcio giallorossa, di cui è un tifoso sfegatato, e al nostro tricolore. Forse poi non tutti sanno che**,** fin dagli anni Ottanta, l'attore ha affiancato la passione per la settima arte a quella per le sette note. Oltre infatti alla sua professione e al suo impegno sociale nella lotta al cambiamento climatico, è un affermato cantautore e musicista, che si esibisce in giro per il mondo con la sua band, gli Indoor Garden Party, di cui ne è voce e chitarra. Un uomo dunque dai mille volti, attratto dal cinema sin dai primi anni di vita, dotato di un inconfondibile carisma interpretativo, intenso, versatile anche fisicamente, magnetico, determinato, coraggioso, contraddittorio e lunatico, dolce e iracondo, proprio come una vera star e anche per questo immensamente affascinante. Lo abbiamo visto nella sua carriera passare con naturalezza e credibilità dall'esprimere dolcezza disarmante o minacciosa brutalità, una dote che solo pochi grandi attori possono vantare. Una vita sentimentale movimentata, di cui non ama parlare, due figli, Charles e Tennyson a lui molto legati, nati dal suo matrimonio ormai finito con l'attrice e cantante Danielle Spencer, negli ultimi anni Russell sembra aver ritrovato l'amore con la A maiuscola. Si tratta della bellissima e radiosa Britney Theriot, di venticinque anni più giovane, con cui condivide l'amore per il tennis e per lo sport in generale. Si racconta sia un uomo dal carattere duro, che rifugge l'ipocrisia, che non conosce le mezze misure. Proviamo a viaggiare tra le righe della sua grafia per provare a saperne qualcosa di più. I campioni esaminati non sono datati. La scrittura appare decisa, rapida, ordinata, armoniosamente disuguale ed elegante, in un personalizzato misto script, con qualche rigonfiamento in zona inferiore. La firma risulta affermata, più grande in dimensione, oscura, composta solo dal nome con una maiuscola importante e un tratto cruciforme sotto il rigo. Segni che suggeriscono la presenza sia di tracce falliche che sanguigne corrispondenti a un carattere socievole, entusiasta e irruento, carismatico, energico, ambizioso, vanitoso e orgoglioso, passionale e coraggioso, a volte sbrigativo, refrattario a eccessive costrizioni. Un personaggio molto diretto nelle proprie esternazioni, che possono essere anche violente, quali sfogo a frustrazioni o insicurezze che fatica a gestire. Un uomo che ama stare in compagnia, conoscere gente interessante, che vive in uno stato di vigilanza, di attenzione a ciò che succede intorno (*cenni di raddrizzata*). Vitale e originale, dotato di fantasia e creatività (*personalizzazioni, ovali a laccio, misto script*), sensoriale e sensuale, amante della vita, a volte un po' esibizionista (*gonfi in zona inferiore*), ma anche intemperante, con un umore instabile. Se si arrabbia, gli passa in fretta e non serba rancore. La generale disuguaglianza delle forme, che non perdono comunque in leggibilità, raccontano di come nel carattere di Russell l'emozione prevalga sulla ragione. Fiducia nelle proprie capacità, curiosità di spirito, sensibilità intellettuale, versatilità, ricettività, ampio campo di coscienza, capacità di comprendere i desideri altrui arricchiscono inoltre la sua originale personalità (*allargata, armoniosa, ariosa, filiformità*). Soffermiamoci ora sulla sua Firma: oscura, più grande in dimensione, composta solo dal nome che si può solo intuire, con un tratto cruciforme sotto il rigo. Con questa modalità Russell Crowe, oltre a confermare il proprio ambizioso egocentrismo e la tenace combattività e reattività, esprime il desiderio di riservatezza rispetto al proprio privato e sottolinea come egli ritenga di aver costruito la propria vita e la propria carriera solo ed esclusivamente con le proprie forze e non per merito della discendenza (*assenza del cognome*).



Russell Crowe cantante

Barbara Taglioni

Giornata della Memoria. La musica della speranza

Luisa Saba

Il 24 gennaio 2024, alla Casa della cultura di Roma, per ricordare la Giornata della Memoria, si proietta *La musica della speranza.*
Ho vissuto da vicino la realizzazione del documentario *Orot. Musica e luci: l'umanità oltre l'orrore*, realizzato per Rai cultura da una equipe di cui la regista è Alessandra Peralta.
La storia degli eventi raccontati, ma soprattutto il modo di raccontarli, la vicinanza di Alessandra e le nostre conversazioni serali sulla sua infanzia, le sue passioni, le sue scelte e soprattutto sugli anni della giovinezza condivisi a Ozieri con sua madre Giovanna Falchi di cui sono stata amica fino agli anni, recenti, della sua morte, hanno rappresentato per me la rilettura di un importante capitolo di memorie personali ed anche la occasione per tornare , con questa meravigliosa incredibile forza che può dare la riflessione storica, su fatti passati per trovare in essi luci e speranza sulle esperienze attuali.
Un verso di Dante (Paradiso, canto V , vv41-42) dice che " *non fa scienza /sanza lo ritener l'avere inteso*", non serve a niente sapere, una storia, senza capirla, comprenderla e ricordarla. Intendere, cioè, capire e con-tenere quei fatti che un semplice dato non ci consegna, com-prendere, cioè, riuscire a legare la complessità di quei fatti, e infine ri-cordare, ri-consegnare al cuore le commozioni che possono vivificare e illuminare l'esperienza presenti. Per queste ragioni sono importanti le giornate della memoria, gli incontri, le testimonianze, le interviste, le proiezioni che ricordano la Shoah e le Foibe. E perché stragi e tragedie non avvengano più! I fatti ci dicono che, se non come in quella forma orribile che fu lo sterminio degli ebrei o in quegli esili e delitti fratricidi che furono le Foibe, nuovi stermini, massacri, stragi di innocenti, deportazioni avvengono ogni giorno e venti di guerra soffiano feroci in molte parti del mondo.
Quale è dunque il compito delle giornate della memoria? Esse sono importanti non solo per i giovani che non hanno memoria personale dei fatti raccontati, ma anche per chi la memoria la perde inseguendo negazionismi, faziosità e legittima chi continua a sacrificare, in nome di diritti collettivi alla sicurezza e alla sovranità dei territori , la sorte di migliaia di vittime innocenti. Bambini e artisti, suggerisce il documentario, sanno vedere oltre l orrore: alla Edith Bruck, piccola coraggiosa prigioniera, è affidata la visione di luci chela porteranno ad uscire dall'inferno dei campi di sterminio e alla musica concepita nei campi di concentramento, raccolta dal maestro Lotoro, è affidata la speranza di sopravvivere all'orrore della guerra.
La parola "orot", che in ebraico vuol dire luci, viene richiamata nella testimonianza che la scrittrice Edith Bruck fa nel suo scritto dedicato all'incontro con Papa Francesco. Francesco è colpito da ciò che Edith aveva raccontato nel libro "Il pane perduto ", cinque luci, cinque brevi istanti di umanità, intercettati durante gli internamenti a cui fu sottoposta, che le avevano salvato miracolosamente la vita. Il primo gesto, strappandola alla madre, era stata l'esclusione della prigioniera dalla fila dei condannati ai forni, il secondo gesto una chiamata per nome, non per numero, il terzo il gesto del soldato tedesco che ancora una volta risparmia la vita alla sporca maiala ebrea che ha il coraggio di sfidarlo, il quarto quello di un guanto bucato che evita alle mani infantili di scorticarsi, il quinto il fondo di una gavetta con due centimetri di marmellata per sfamarsi ! La salvezza dentro cinque piccolissimi gesti illuminati di umanità, l'umanità che sola riesce a far luce anche dentro il buio dell'orrore. Il racconto di questi fatti ha commosso Papa Francesco che ha voluto conoscere personalmente Edith Bruck. Da un primo incontro è nata tra i due una amicizia fraterna, un bisogno di conoscersi più profondamente, l'avvio di un dialogo intenso a rimuovere rancori e pregiudizi tra ebrei e cattolici, l'impegno a capire come si può superare l'odio per il nemico e il bisogno di vendetta e soprattutto la ricerca comune per trovare quelle luci che possono illuminare le nuove generazioni in percorsi di educazione alla pace.
Di luci parla anche il lavoro del Maestro Francesco Lotoro la cui storia si interseca con le vicende di coloro che nei campi di concentramento, di sterminio, nei ghetti, nei lager, nei gulag e stalag, andarono incontro alla morte componendo musica e lasciandoci le note di un immenso testamento spirituale. Oggi oltre diecimila opere recuperate dalla cattività sono patrimonio dell'Istituto di Letteratura Musicale Concentrazionaria; pagine cameristiche, sinfoniche, teatrali, concepite nel tempo che va dalla apertura del campo di Dachau nel 1933 alla morte di Stalin nel 1953, cioè dagli anni in cui nasce il nazionalsocialismo a quelli in cui si chiude il periodo stalinista. Altre migliaia di pagine attendono ancora, secondo il maestro Lotoro, di venire alla luce, nascoste da chi, nel presentimento della fine, nascondeva musica nei luoghi più impensabili, sperando di affidare ai posteri la manifestazione più alta della propria arte. Destinate a riscrivere la musica del Novecento queste opere, concepite secondo schemi assolutamente nuovi e inediti, attendono di essere studiate, catalogate, capite, interpretate. Secondo il maestro Lotoro è necessario mettere in atto un concetto rivoluzionario della memoria, che capovolge i canoni e le coordinate musicali classiche, catapultando nel futuro la musica più drammaticamente geniale del Novecento. Il passato in questo senso è da riscrivere, non nel falso senso revisionista, bensì nel senso che vanno completati canovacci di opere che molti musicisti deportati avevano abbozzato servendosi di simboli che nascondono note e parole, usate spesso per bypassare la censura, o ricorrendo a indicazioni che avrebbero consentito la ricostruzione di materiali solo apparentemente incompleti. Ne è esempio la vicenda del musicista Vikctor Ullman, che non riuscì a chiudere la sua opera *Der Kaiser von Atlantis* prima di essere trasferito al campo di Birkenau, per essere gasato, ma lasciò delle integrazioni che hanno permesso al maestro Lotoro, pur con un lungo lavoro, la fedele e integrale ricostruzione del suo capolavoro. Oggi a Barletta l'opera di Ullman è stata completata! Incredibilmente bella, essa è un esempio per i futuri ricercatori, dice il maestro Lotoro, affinché scoprano filoni di autori deportati, uccisi, scomparsi, dimenticati e intraprendano una riparazione storica e umana nei riguardi di questa straordinaria *Incompiuta* dell'ingegno umano rappresentata dalla musica concentrazionaria. Rivoluzionare la memoria, capovolgere i canoni culturali, aprire le biblioteche, forse le luci di Lotoro splenderanno in un futuro ancora lontano, ma certamente fare di Gorizia e Nova Gorica la capitale europea della cultura per il 2025 è una prima lanterna che solo ieri era impensabile accendere.

I vincitori del Premio internazionale per musica libera. Da sx: Luigi Bertolo (Produttore Esecutivo), Alessandra Peralta (Regia), Piero De Gennaro e Alessandro Greco (soggetto e sceneggiatura)

Le Giornate della Memoria servono a riportare nella memoria collettiva, ricordare assieme, dare riconoscenza e merito agli uccisi innocenti; ma sappiamo che nell'arco di tre generazioni (quante ne sono passate, ad esempio, dalla fine dell'Olocausto e dell'Esodo ad oggi) la memoria collettiva tende naturalmente ad affievolirsi. A poco serve perciò reiterare l'invocazione – illusione che i fatti ricordati non si ripetano più. Il "Perché non succeda ancora!" suona come un consolatorio ma sterile richiamo retorico, il "*sentir*" non si è trasformato in "*scienza*", per tornare alle parole del grande poeta Dante. Scienza come capacità di non negare ma capire un passato se non si vuole di nuovo assistere a stragi, orrori e guerre che pensavamo fossero superate e non si ripetessero più.
L'accrescersi delle diseguaglianze economiche,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il timore delle migrazioni che minaccerebbero le nostre identità etniche, l'affermarsi di politiche mirate a ridefinire stati chiusi e sovrani, la caduta di certezze sulla trasformazione di istituzioni come la famiglia che sembravano immutabili, l'affermarsi di una società virtuale che tende a rendere irresponsabili e anonime le relazioni, una informazione che tende a mettere sullo stesso piano vittime e carnefici, ... tutto questo crea un clima di alienazione, di paura e di malessere crescenti non solo in Italia ma anche in molti di quei paesi europei che tanto avevano fatto perché non si ripetessero quelle condizioni che avevano portato al conflitto mondiale. Sappiamo che alla fine di esso nel nostro Paese la guerra di Liberazione pose fine alla dittatura, un referendum esiliò la monarchia che l'aveva sostenuta, e infine la Costituzione Repubblicana segnò il nascere di un sistema democratico dotato degli antidoti necessari per non ricadere nel totalitarismo nella guerra.

Dei fari, metaforicamente parlando, vennero individuati per illuminare il nuovo percorso: l'uguaglianza di tutti i cittadini, il lavoro come condizione di libertà, l'equilibrio dei poteri democratici. Si capì anche in quel momento, che il cambiamento non poteva essere solo dei singoli Stati, ma che a livello internazionale una Federazione di Stati europei avrebbe potuto contrastare il rinascere di nazionalismi e di egoismi sovranisti, sviluppando un forte dialogo culturale e creando una unione di interessi, economici e sociali, tra i popoli del Mediterraneo che storicamente chiamiamo occidentali.

Queste dovevano essere le luci, o possiamo ben dire gli antidoti, che dovevano e dovrebbero evitare altri disastri, il buio della ragione. In parte ciò non è avvenuto, poiché si vede che la EU, l'Europa che abbiamo costruito, è ancora un'aggregazione di interessi economici e commerciali piuttosto che una Federazione di popoli democratici come speravano i padri fondatori.

Il merito principale di Rai cultura, nelle diverse commemorazioni che ha fatto della Shoah e dell'Esodo in questi ultimi anni (sempre per la regia di Alessandra Peralta), è stato quello di promuovere la formazione culturale dei giovani su questa parte della storia, per evitarne l'oblio, la rimozione, ed anche per suscitare un continuo confronto e dialogo tra ragazzi di diversi orientamenti religiosi. IL dialogo è il vero antidoto, lo incoraggia nel filmato anche il cardinale Matteo Zuppi, perché le nuove generazioni non ripiombino nell'abisso delle divisioni ideologiche e dei conflitti religiosi e razziali. Assenza di odio, pietà, tolleranza portano Edith Bruck una volta uscita dal lager, a condividere con l'affamato militare tedesco suo aguzzino una ciotola di zuppa. Il nemico è un povero disgraziato vittima anche lui di odio e violenza. La luce auspicata da Edith Bruck sembra essere quella di una accoglienza, tolleranza e convivenza che mettano la persona e la sua integrale umanità al centro del vivere comune.

Luisa Saba

Chi segna vince: un evento esclusivo promosso da MediCinema rivolto a bambini speciali

Francesca Palareti

Mercoledì 10 gennaio, in contemporanea a Milano (*Cinema Gloria*), Roma (*The Space Moderno*) e Genova (*The Space Porto Antico*), si è svolta con grande successo di pubblico l'anteprima del film *Chi segna vince*, lungometraggio Searchlight Pictures interpretato da Michael Fassbender e diretto dal premio Oscar Taika Waititi. La pellicola racconta la vicenda della squadra di calcio delle Samoa Americane, che nel 2001 subì la peggiore sconfitta mai registrata nella storia del calcio internazionale, perdendo 31 a 0 contro l'Australia. Con l'avvicinarsi delle qualificazioni per la Coppa del Mondo, la squadra ingaggia un allenatore sfortunato e anticonformista per aiutarla a risollevarne le sorti.

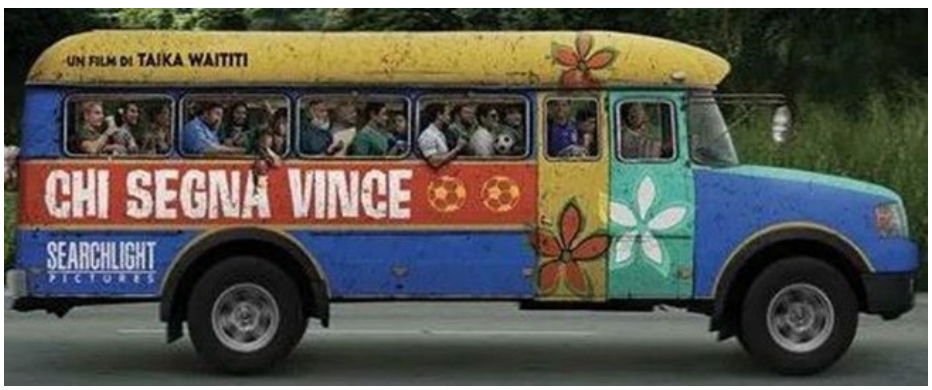
Gli incassi delle proiezioni, programmate con un giorno di anticipo rispetto all'uscita nelle sale, verranno interamente devoluti al progetto «Supereroi insieme», ideato da MediCinema[1] per supportare piccoli pazienti in cura presso il Policlinico A. Gemelli di Roma.

Si tratta di bambini affetti da patologie neuropsichiatriche complesse di età compresa tra 6 e 10 anni, costretti ad affrontare lunghe degenze in ospedale, controlli frequenti, percorsi di riabilitazione, con tutte le implicazioni cliniche, ma soprattutto psicologiche di malattie che comportano difficoltà nelle relazioni con i coetanei e nella gestione di una vita sociale.

L'iniziativa si propone di offrire sostegno a questi bambini speciali, realizzando un intervento assistenziale intensivo grazie al quale possano esprimere le proprie emozioni. Verranno organizzati laboratori per incoraggiare la socializzazione all'interno di un percorso che si avvale del cinema come strumento di approfondimento ed ispirazione nonché di stimolo per la valorizzazione delle abilità e dei talenti individuali. Questa esperienza verrà, poi, condivisa con ragazzi provenienti dalle scuole del territorio che collaborano alle attività pianificate allo scopo di favorire l'inclusione, l'interazione ed il confronto tra pari.

Per la realizzazione del progetto, finanziato dalle donazioni, è previsto un anno di lavoro nel reparto di Neuropsichiatria infantile del Gemelli ed una borsa di studio, che verrà devoluta al ricercatore che monitorerà effetti clinici e benefici raggiunti, soprattutto in relazione allo stato psicofisico e alla riduzione di ansia e stress. I risultati attesi riguarderanno, quindi, non solo la partecipazione attiva di giovani con patologie invalidanti, ma anche il miglioramento della loro qualità di vita attraverso occasioni di crescita e creatività.

Francesca Palareti



1 *Nata nel 2013, MediCinema è l'unica organizzazione no-profit riconosciuta per l'utilizzo del cinema e dell'arte a scopo terapeutico. Ad oggi sono state realizzate due sale cinema all'interno del Policlinico A. Gemelli di Roma e al Grande Ospedale Metropolitano di Niguarda a Milano.*

MEDICINEMA
feel better with film

Abbiamo ricevuto

Fino all'ultima sala

Storia delle sale cinematografiche napoletane dal 1896 ad oggi

Giancarlo Giacci
Martin Eden
prefazione di Mario Martone

Alberto Castellano

Postfazione

Ricostruire una mappa delle sale cinematografiche napoletane non è impresa da poco. Si tratta di un vero e proprio lavoro di "archeologia cinematografica", di mettere insieme brandelli sparsi del circuito cinematografico partenopeo dal 1896 ad oggi, di rintracciare i tasselli di un puzzle che col passar del tempo è diventato sempre più sbiadito e indecifrabile. Solo un supporto cartaceo può restituire l'avventurosa storia dei cinema napoletani con il conforto di dati precisi. La raccolta di questi richiede un lavoro immane di censimento e schedatura, di ricerche in archivi e ricostruzioni incrociate, che nessuna fonte informatica può sostituire. È quello che ha fatto Giancarlo Giacci – critico, operatore culturale, animatore di rassegne e organizzatore di eventi - con un lavoro certosino e maniacale e con la necessaria passione del vecchio frequentatore di sale di varie epoche. La sua ricerca è sfociata nel volume "Fino all'ultima sala. Storia delle sale cinematografiche napoletane dal 1896 ad oggi" (Martin Eden edizioni, pagg. 156, 15 euro). La monografia, frutto di una piccola ma intraprendente casa editrice napoletana, che ha una prefazione di Mario Martone, è davvero preziosa per come sviscera l'argomento in lungo e in largo, dal censimento di tutte le sale napoletane dalle origini a oggi (sale di prima, seconda e terza visione che a partire dagli anni del muto hanno raggiunto tra Napoli e l'estesa periferia una punta massima di circa 150 prima che dagli anni '80 in poi la chiusura progressiva dei cinema storici e il parallelo avvento dei multiplex le riducessero a una trentina) con dati relativi al nome poi spesso cambiato nel corso degli anni, agli anni di apertura e chiusura e a quello che sono diventate oggi, la divisione per quartieri, alla storia dei pionieri del cinema a Napoli e delle prime strategie pubblicitarie, dalle curiosità di vario tipo alle storiche case di produzione e distribuzione napoletane, ai cineclub e cineforum storici. Il volume è corredato da una pregevole galleria fotografica con una cinquantina di foto d'epoca relative all'ingresso delle vecchie sale, di alcuni edifici e strade, le locandine del tempo e personaggi che hanno fatto il cinema napoletano. Oggi che la vecchia sala cinematografica non c'è più e ci siamo rassegnati a un consumo di film compulsivo, frenetico e distratto sui circuiti televisivi e sulle piattaforme, un'operazione del genere a molti potrebbe suonare anacronistica e *retrò* e invece siamo convinti che può diventare un utile e appassionante strumento di consultazione e scoperta, termometro di un cambiamento culturale con il quale bisogna fare i conti.

Alberto Castellano

Fino all'ultima sala.
Storia delle sale cinematografiche napoletane dal 1896 ad oggi
Giancarlo Giacci
Martin Eden
Prefazione di Mario Martone
15 euro;
EAN : 9788832064223

Arte al popolo

Neve a Louveciennes... (1878) di Alfred Sisley

Neve a Louveciennes... (1878) di Alfred Sisley, olio su tela, 61 x 50,5 cm. Parigi, Musée d'Orsay. L'autore, che ha abitato nei dintorni di Louveciennes, nella regione dell'Île-de-France, considerato tra i maggiori rappresentanti degli impressionisti francesi. Gli Impressionisti come Alfred Sisley dipingeranno spesso paesaggi innevati. Questo tema li cattura perché permette di studiare il gioco permanente di opacità e trasparenza. Alfred Sisley fu particolarmente attratto dalle atmosfere fredde e invernali. Probabilmente tale propensione derivava dal suo carattere riservato e solitario. I paesaggi innevati furono molto amati anche perché offrivano la possibilità di studiare minime variazioni di luce.

Abbiamo ricevuto

Storie scellerate – Il cinema di Sergio Citti

Roberto Baldassarre
Falsopiano

Storie scellerate è il secondo lungometraggio di Sergio Citti, dopo il folgorante, quanto sfortunato, esordio con *Ostia* (1970). Citti (1933-2005) è stato un collaboratore fondamentale per Pier Paolo Pasolini, sin da *Ragazzi di vita* (1955). È stato il suo "lessico vivente romanesco", che gli forniva delucidazioni sul dialetto romano, e gli raccontava anche pezzi di vita delle borgate di Roma. Fu fondamentale anche nei primi tre film d'ambientazione borgatara (*Accattone*, *Mamma Roma* e l'episodio *La Ricotta*) e al suo fianco nei restanti film, nel ruolo di aiuto regista (ma anche di fidato consigliere). Ad esempio, ne *Il Decameron* è stato lo stesso Citti che consigliò a Pasolini d'interpretare l'allievo di Giotto. *Storie scellerate* nacque, nelle intenzioni del produttore Alberto Grimaldi, come un Decameron n. 2, ma nelle mani di Sergio Citti, aiutato in sceneggiatura da Pasolini, divenne un formidabile ritratto della Roma Papalina. Un film episodico, certamente di matrice boccaccesca (una cornice che raccoglie i quattro racconti), ma che diviene anche un'interessante riflessione sull'oralità. Sul gusto di raccontare. I due protagonisti, Bernardino (Ninetto Davoli) e Mammone (Franco Citti) si dilettano a raccontare delle storielle scellerate che hanno ascoltato. Tramite questi due birbanti, avi dei borgatari anni '60, Citti esprime la sua passione di cantastorie. Ecco, più che un film strettamente episodico, *Storie scellerate* è una personale antologia cine-letteraria di Citti. E in questo caso, è utile recuperare quanto disse Padre Virgilio Fantuzzi, amico e fine analista dell'opera di Citti: "*Storie scellerate non è un film sulla vita delle borgate, ma rappresenta, in un certo senso, lo sforzo culturale compiuto da un esponente del sottoproletariato romano per risalire verso il mondo dei suoi padri e dei suoi nonni (con l'aiuto del Belli, evidentemente)*".

Il libro saggistico *Storie scellerate – Il cinema di Sergio Citti* di Roberto Baldassarre, prende il film, a distanza di cinquant'anni dalla sua uscita, e lo analizza nel profondo. Un percorso analitico che parte dalla sceneggiatura originale fino al film finale, mettendo in evidenza le differenze apportate dal regista. E, per dare maggiori dettagli su *Storie scellerate*, racconta di una scena inedita (presente nel Dvd pubblicato da Cecchi Gori), del backstage fotografico fatto da Angelo Pennoni e delle vicissitudini censorie. Tutto questo excursus è anticipato da una minuziosa panoramica sulla vita di Citti, dalla sua nascita fino alla realizzazione di *Storie scellerate*. Un capitolo necessario per comprendere come Sergio Citti ha avuto un'intensa professione pregressa nel mondo del cinema e nella letteratura, e chiarire alcuni punti sconosciuti o errati. Il libro è introdotto dallo storico del cinema Paolo Micalizzi, che mette l'accento sull'importanza unica di Citti nella cinematografia italiana. Inoltre, nei capitoli finali, c'è una completa filmografia e una precisa bibliografia.

Roberto Baldassarre, storico e critico di cinema, nonché fotografo. Ha collaborato con Nocturno Cinema ed è stato assistente di produzione per la Contraseña Productions (Barcellona). Iscritto dal 2017 al SNCCI, attualmente collabora con CineCritica, CineCriticaWeb, Carte di cinema, Diari di Cineclub e TaxiDrivers. È corrispondente per festival nazionali e internazionali, giurato per diversi festival italiani, e sovente presentatore di pellicole nei cinecircoli romani.

Storie scellerate – Il cinema di Sergio Citti
Roberto Baldassarre
Alessandria
Falsopiano Edizioni
2024
€ 22,90
Pagg. 336
ISBN 9788893042703

Abbiamo ricevuto

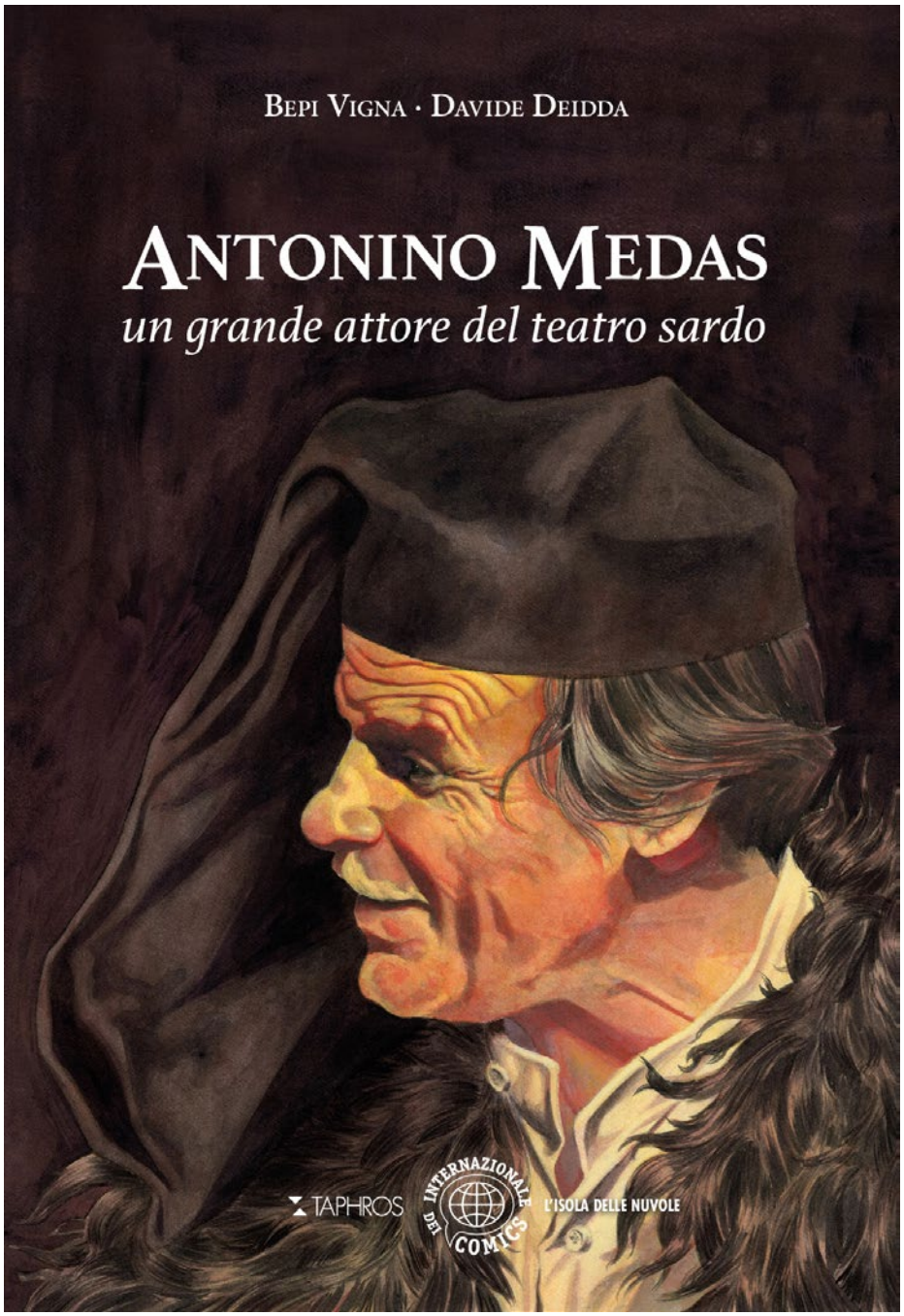
Antonino Medas

un grande attore del teatro sardo

Bepi Vigna, Davide Deidda
Taphros

La biografia a fumetti di Antonino Medas, figura di spicco del teatro sardo.
Era mio padre.
Negli anni Ottanta i suoi spettacoli al Teatro Massimo di Cagliari, facevano il tutto esaurito.
Fu il migliore interprete di Ziu Paddori, forse la maschera più popolare del teatro sardo, e di Cinixu, il capolavoro di Antonio Garau, che lui stesso riadattò e mise in scena col fratello Mario, per la regia di Enzo Parodo e le scene di Primo Pantoli.
Con la stessa commedia fu protagonista a Roma e Milano dove, pur essendo un attore dialettale, fu compreso e apprezzato dal pubblico e dalla critica nazionale.
Era mio padre ed era un grande uomo: sensibile, generoso, consapevole delle sue capacità, ma non ammalato di protagonismo. Era mio padre... ed era un grande artista.

Giacomo Medas

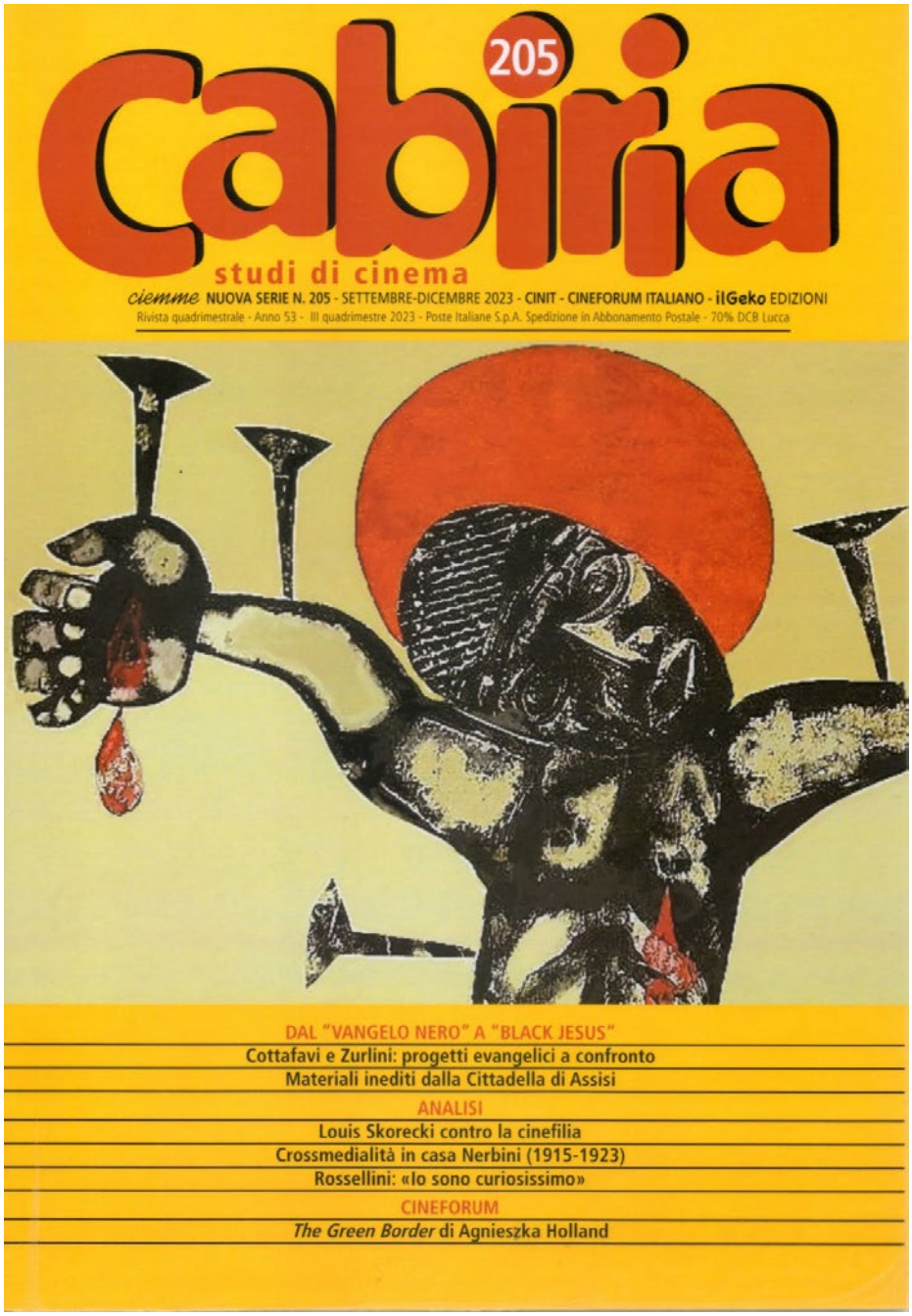


Edita da Taphros, a cura del Centro Internazionale del Fumetto, comincia la collana *Nuovo Fumetto Sardo*, dedicata agli autori emergenti della scena fumettistica della Sardegna. Si comincia con *Antonino Medas un grande attore del teatro sardo*, biografia a fumetti del genio della recitazione che negli anni 80 riempì non solo i più grandi teatri della Sardegna e quelli di Roma e Milano, ma approdò anche in Germania, Belgio e Lussemburgo, applaudito dal pubblico e dalla critica, che lo paragonerà a Eduardo De Filippo.
Il fumetto, scritto da Bepi Vigna e disegnato da Davide Deidda, racconta il suo percorso attraverso l'espediente metanarrativo del lavoro di documentazione svolto da una sceneggiatrice: la donna, per scrivere un fumetto su Antonino Medas, si mette in contatto con i suoi familiari, che permettono a lei e a noi lettori di scoprire il talento e la genuinità dell'attore.
Particolare importanza e rilievo è data alla maschera più iconica e popolare di Medas: Ziu Paddori.
Scritta da Efisio Vincenzo Melis e rappresentata per la prima volta al Teatro Regina Margherita di Cagliari nel 1919, *Ziu Paddori* diventerà una delle commedie più note e rappresentate del teatro sardo e Antonino Medas il suo più grande interprete. *Paddori è un contadino della Trexenta, padre dell'ingenuo Arrafiebi e marito della dispotica Antioga. I notabili del suo paese vorrebbero far sposare Arrafiebi con Peppedda, per rimediare a un pasticcio combinato dalla ragazza col figlio del sindaco. Ma il furbo Paddori capisce tutto e riesce a evitare l'imbroglio.* La maschera di Paddori è un simbolo della *saggezza che nasce dall'attenta osservazione del suo ambiente ristretto, rappresentato dal suo paese, da cui non si è mai mosso,* ma anche un esempio di padre orgoglioso, che difende suo figlio Fiebeddu, *emblema del provincialismo più deleterio.*
Arricchito da un testo di approfondimento di Bepi Vigna sulla Maschera di Ziu Paddori e da una selezione di fotografie, *Antonino Medas - un grande attore sardo* è un volume che vi permetterà di scoprire attraverso il linguaggio del fumetto un capitolo importante della storia del teatro sardo e dei suoi maggiori volti.
Le tavole del fumetto sono attualmente in mostra al *MIDI - Museo dell'Immagine e del Design Interattivo* di Norbello e lo resteranno sino al 15 aprile 2024.

Antonino Medas un grande attore del teatro sardo
Testi: Bepi Vigna
Disegni: Davide Deidda
Editore: Taphros
Costo: 8 euro
Pagine: 32
Interni: bianco e nero, Copertina: colore
ISBN: 9788874322459

Esce Cabiria 205

Studi di cinema
Ciemme nuova serie n. 205 – settembre – dicembre 2023 – Cinit -Cineforum italiano – il Geko edizioni



Editoriale
«Pittore ti voglio parlare...» p. 2

Chiunque abbia più di 50 anni potrebbe continuare con i versi di *Angeli negri*, canzone che oggi farebbe rabbrividire i più, ma che un tempo commuoveva le masse e, forse, contribuì a combattere qualche pregiudizio razziale. La canzone risale al 1948, al film messicano omonimo di Joselito Rodríguez, e in Italia l'hanno cantata in molti tra cui, nella versione più celebre, Fausto Leali negli anni Sessanta. Vi si immaginava un «povero negro» che chiede a un pittore di Madonne di inserire nel suo dipinto almeno un angelo nero, a rappresentare «tutti i negri che hanno pianto».
Ecco, in un simile spirito di rivendicazione religiosa terzomondista si inseriscono i due progetti di cui si parla nel Laboratorio, due ipotesi di Vangelo inculturato nella realtà post coloniale africana, alla luce delle novità del Concilio Vaticano II. Ne furono autori due registi italiani fra loro distanti, Vittorio Cottafavi e Valerio Zurlini, entrambi legati alla Pro Civitate Christiana di Assisi nei cui archivi sono emersi i documenti che testimoniano quei progetti. Il primo rimase purtroppo tale; il secondo, dopo varie traversie produttive, diventò un film poco apprezzato eppure tutto da riscoprire. Spero che lo sforzo per ricostruire tutti i passaggi di questa vicenda possa non solo interessare chi si occupa di storia del cinema, ma anche appassionare tutti i lettori per i risvolti umani che contiene.
Seguono poi, in Analisi, tre contributi di grande livello: la traduzione, a opera di Adriano Aprà, per la prima volta in italiano, di un testo chiave di Louis Skorecki, *Contro la nuova cinefilia* (1977-1978), introdotto e chiosato con la consueta acutezza dallo stesso Aprà; la crossmedialità tra fumetti e cinema presso la casa editrice Nerbini negli anni del muto, a cura del giovane e valente studioso Massimo Bonura; le utili e argute considerazioni *a latere* dell'intervento di Rossellini (che si autodefinisce «curiosissimo») al convegno su "Cinema e comprensione delle diverse culture" del 1959 che abbiamo pubblicato nel numero scorso, considerazioni redatte da Elena Dagrada.
Infine, in Cineforum, a cura di Massimo Tria, la lettura *necessaria* di un film *necessario* come l'ultimo di Agnieszka Holland, premiato a Venezia.
Mancano alcune rubriche, ma abbiamo diverse pagine in più.

Marco Vanelli

Laboratorio
Cottafavi e Zurlini: appunti per un Gesù africano p.3
Marco Vanelli
Dal *Vangelo Nero* a *Black Jesus*.
Cottafavi e Zurlini, passando per la Cittadella, sotto il segno di Pasolini p. 5
Cottafavi ad Assisi p. 33
Lucio Settimio Caruso
Intervista a Valerio Zurlini p. 42
Nazzareno Taddei S.J.
Lettura di *Seduto alla sua destra* p. 45
Analisi
Adriano Aprà
I 7 peccati della cinefilia... e come assolverli p.53
Luis Skorecki
Contro la nuova cinefilia p. 65
Analisi 2
Massimo Bonura
Tra cinema, periodici e fumetti: il caso Nerbini (1915-1923) p. 96
Analisi 3
Elena Dagrada
Rossellini curioso. Note a margine della tavola rotonda su "Cinema e comprensione delle diverse culture" p. 121
Cineforum
Massimo Tria
Agnieszka Holland, sulla frontiera fra impegno morale e incursioni di genere p. 126

in copertina
poster dell'edizione cecoslovacca di Seduto alla sua destra, Valerio Zurlini, firmato da Karel Teissing

segreteria e direzione
Cinit Via Querini 19a - 30172 Venezia Mestre
info@cinit.it
Direttore Marco Vanelli

Giuseppe Fava fra Teatro, Cinema e lotta alla mafia

'Ho visto molti funerali di Stato. Spesso gli assassini erano sul palco delle autorità.'

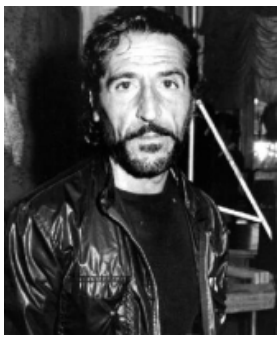
Valeria Consoli

Così si esprimeva Giuseppe Fava nel corso di un'intervista rilasciata ad Enzo Biagi giusto una settimana prima che venisse ucciso, il 5 Gennaio del 1984, nei pressi del Teatro delle Muse di Catania dove era diretto per assistere alla rappresentazione di *Pensaci Giacomino*, cui prendeva parte la nipote. Quello stesso Teatro delle Muse dove quattordici anni prima, nel 1970, veniva rappresentato il suo dramma *La Violenza*.

Ispirato probabilmente alla vicenda umana di Salvatore Carnevale, un sindacalista nato in provincia di Messina ucciso dalla mafia a soli 31 anni,[1] rappresenta anche uno dei pochi esempi presenti a quell'epoca in Italia del cosiddetto *Teatro Documento*, il cui esempio più noto a livello internazionale è *L'Istruttoria* di Peter Weiss. In un monologo viene ricostruita la storia di Venero Alicata, il sindacalista ucciso ed evocato sulla scena come un '*deus ex machina*', mentre nella parte seconda è la madre, Rosalia Alicata, a raccogliere il testimonio del figlio:

Voce – *Interrogatorio in Assise della madre del sindacalista Venero Alicata*
Ucciso con sette colpi di lupara e pistola nella valle del Busambra.
Rosalia – I carabinieri non volevano che io lo toccassi nemmeno tra i capelli!(...)
e come potete impedire di fare una carezza a mio figlio...!
Voce – *Tuo figlio aveva fatto il maestro nelle scuole rurali e fu in quel tempo che cominciò a fare comizi nelle campagne...*
Rosalia – *Mio figlio voleva che non ci fossero più poveri, che ognuno avesse le cose essenziali della vita, quelle che appartengono a tutti gli uomini(...) non riuscivano a lottarlo in altra maniera. E perciò lo perseguitavano.Infine lo hanno ucciso...Gli assassini sono in quest'aula!*
Voce – *Ma tu non hai le prove...*[2]

Nato a Palazzolo Acreide, in provincia di Siracusa, il 15 Settembre 1925 da Elena e Giuseppe, entrambi maestri elementari e figli di contadini, nel '43 si trasferisce a Catania dove frequenta la Facoltà di Giurisprudenza diventando ben presto giornalista professionista, collaborando con diverse testate regionali e no - fra i quali 'Tuttosport' e 'La Domenica del Corriere' – finchè nel '56 approda ad 'Espresso Sera', di cui fu Caporedattore fino all'80. Pur trattando anche in questo caso svariati argomenti, dallo Sport al Cinema, si specializza in alcune interviste a quelli che a all'epoca erano i maggiori boss di Cosa Nostra, da Calogero Vizzini a Genco Russo.



Giuseppe Fava (1925- 1984)

A quell'epoca inizia a scrivere anche di Teatro. Con *Cronaca di un uomo* vince il Premio Vallecorsi mentre nel '70 gli viene insignito il Premio IDI proprio con *La Violenza*, di cui due anni dopo scrive una riduzione cinematografica. Nel '75 dal suo primo romanzo, intitolato *Gente di rispetto*, viene tratto un film diretto da Luigi Zampa ed interpretato da Franco Nero, Jennifer o'Neill e James Mason. Malgrado il cast internazionale ed il fatto che Zampa avesse già girato in Sicilia ben due film come *Anni difficili* ed il successivo *Anni facili* – sia pur di differenti argomentazioni – il film, uscito nelle sale il 29 Ottobre '75, non riscuote il successo previsto, anche per via dei giudizi, piuttosto contrastanti. A fronte infatti di commenti favorevoli, come quello di Leo Pestelli, vi è soprattutto quello di Tullio Kezich secondo il quale la tesi di Zampa è che " siciliani non si nasce ma si diventa" e che il film ma anche il romanzo soffrono di un 'difetto capitale', vale a dire "cercare spiegazioni psicologiche o individuali per un fenomeno di malcostume o delinquenza, che attiene soprattutto al contesto economico e politico."[3]

Tratta dal suo romanzo *Passione di Michele*, da molti definito il suo capolavoro, scrive la sceneggiatura di *Palermo or Wolfsburg* per la regia di Werner Schroeter, che nell'80 vince l'Orso d'oro. Girato fra l'Aprile ed il Luglio '79 inizialmente in provincia di Agrigento, quindi in Germania nella regione della Bassa Sassonia, narra la vicenda di Michele Zarbo, diciottenne originario di Palma di Montechiaro, comune sito in una delle zone più depresse dell'isola, che nel tentativo di sollevare le condizioni della famiglia parte per la Germania, dove trova lavoro presso la sede della Wolkswagen. Costretto a vincere la diffidenza degli abitanti del luogo, le difficili condizioni climatiche e l'isolamento linguistico, sembra aver trovato una oasi di pace nell'amore corrisposto di una ragazza del luogo ma, quando si accorge che lei ama un altro, diviene 'assassino per onore'. Seguirà un processo, da lui vissuto come una sorta di 'passione', quasi una *sacra rappresentazione* come quelle che, specie nel periodo pasquale si svolgono in molti paesi dell'interno della Sicilia.

Nel frattempo viene affidata a Fava la direzione del *Giornale del Sud*, un quotidiano pubblicato a Catania tra l'8 Giugno dell'80 e il 14 Novembre '82. Inizialmente accolto con diffidenza, riesce a mettere *ex novo* un gruppo di giovani cronisti fra i quali il figlio Claudio, Elena Brancati, Riccardo Orioles, Michele Gambino, Antonio Roccuzzo. Tuttavia la sua dichiarata avversione per l'impianto di una base missilistica a Comiso (poi effettivamente realizzata) ma soprattutto l'arrivo nella città di una nuova cordata di imprenditori - i famosi Quattro Cavalieri dell'Apocalisse, di cui Claudio Fava avrebbe riferito una decina d'anni dopo nel suo libro *La mafia comanda a Catania* [4]– non fanno altro che provocare degli atti di forza contro la rivista. Non soltanto Fava viene licenziato ma anche l'occupazione da parte dei giovani redattori della rivista e le loro proteste a nulla valgono. Rimasti senza lavoro Fava ed i suoi giovani collaboratori si rimboccano le maniche fino a quando in quello stesso Novembre '82 nasce la nuova rivista dal titolo *I Siciliani*. Da allora inizia la sua feroce lotta alla mafia.

Il 28 Dicembre '83, nel corso della trasmissione *Film Story* in onda sulla TV della Svizzera Italiana, esattamente sette giorni prima del suo assassinio, Giuseppe Fava rilascia la sua ultima intervista ad Enzo Biagi:

" Mi rendo conto che c'è un'enorme confusione che si fa sul problema della mafia. (...) I mafiosi stanno in Parlamento, i mafiosi a volte sono ministri, i mafiosi sono banchieri, i mafiosi sono quelli che in questo momento sono ai vertici della nazione. (...) Non si può definire mafioso il piccolo delinquente, che arriva e ti impone la taglia sulla tua piccola attività commerciale, questa è roba da piccola criminalità, che credo abiti in tutte le città italiane, in tutte le città europee. Il problema della mafia è molto più tragico e più importante, è un problema di vertice nella gestione della nazione ed è un problema che rischia di portare alla rovina, al decadimento culturale e definitivo l'Italia."[5]

Il 23 Maggio 2018 e quindi il 5 Gennaio 2019, l'anniversario del suo assassinio, Rai1 ha mandato in onda il film di Daniele Vicari *Prima che la notte*, interpretato da Fabrizio Gifuni.

Valeria Consoli

1 - Salvatore Carnevale – nato il 23 Settembre 1923 a Galati Mamertino (ME) e ucciso a Sciara (PA) il 16 Maggio 1955 fu un sindacalista e politico di sinistra.

2 - da - I Siciliani, Cappelli, Bologna

3 - Tullio Kesich, Panorama, 24 Dicembre 1975

4 - Claudio Fava – La mafia comanda a Catania , 1991, Laterza

5 - " I mafiosi stanno in Parlamento" - Video dell'ultima intervista di Giuseppe Fava del 28 Dicembre 1983.

Strategia di una rapina (Odds Against Tomorrow, 1959)

Antonio Falcone

New York, fine anni '50. Earle Slater (Robert Ryan), ex detenuto male in arnese, che vive mantenuto dalla compagna Lorry (Shelley Winters), si reca nell'albergo dove dimora David Burke (Ed Begley), i cui trascorsi da poliziotto sono oscurati da una mancata collaborazione con la Commissione Criminale riguardo determinati reati perpetrati da alcuni colleghi, il quale gli propone un "lavoro" a sua detta facile e dalla sicura resa economica, una rapina in una banca di un quartiere della città, che frutterà cinquantamila dollari, tutti in biglietti di piccolo taglio. Burke ha poi previsto un terzo elemento, l'afroamericano Johnny Ingram (Harry Belafonte), cantante di night club, messo al tappeto dai debiti di gioco (deve più di settemila dollari ad un malavitoso), separato dalla moglie, da cui ha avuto una bambina, ma Slater, fortemente razzista, non accetta di buon grado tale collaborazione. Infatti inizialmente rifiuta di prendere parte al colpo, salvo poi tornare sui suoi passi, una volta considerate l'età che avanza e la continua attesa di una sistemazione definitiva. Proprio le malcelate tensioni tra i due, a stento trattenute da Burke, faranno sì che la rapina, il cui andamento ha già dovuto fare i conti con gli accadimenti determinati dal caso, non possa avere l'esito sperato, tanto che per i tre *losers* la strada volgerà verso una direzione obbligata e tristemente parificatrice riguardo le scelte del destino. Insolito per l'epoca, ma suggestivo e coinvolgente connubio tra *noir*, *heist movie* e dramma, *Odds Against Tomorrow* è l'adattamento dell'omonimo romanzo di William P. McGivern ad opera di Abraham Polonsky, quest'ultimo scelto da Belafonte, produttore del film con la sua *HarBel Productions*, insieme al regista Robert Wise. Lo sceneggiatore fu però costretto a celarsi sotto il nome del romanziere John O. Killens, essendo stato inserito nella lista nera del maccartismo, per essere poi "riabilitato" nel 1996 dalla *Writers Guild of America*.

Fin dalle prime sequenze, il camminare di Slater lungo la *West Side Street* della Grande Mela avvolta dal freddo invernale, fotografata in un livido bianco e nero da Joseph C. Brun (venne usata una pellicola ad infrarossi, che di fatto incrementa il senso di un'atmosfera "sospesa"), la narrazione denota un andamento realistico e dolente, rimarcato dalle note jazz della colonna sonora composta, arrangiata e diretta da John Lewis del *Modern Jazz Quartet*. I tre personaggi principali si muovono all'interno di una scacchiera coreografata dalle rispettive caratteristiche psicologiche e comportamentali, così da evidenziarne gli atteggiamenti relazionali sia tra di loro che nei riguardi di quanti vi gravitano intorno, rendendone intuibile il possibile comportamento nel corso della rapina e, soprattutto, le motivazioni che hanno condotto a metterla in atto. L'ex poliziotto Burke appare come scosso da un fremito di rivalsa verso la società in generale e verso il corpo di cui ha fatto parte nello specifico, permeato da un ambiguo senso d'idealismo; Slater, non più un giovanotto, cui Ryan offre l'aria sfatta propria di chi non può nascondere il proprio disadattamento sociale, nella scelta di auto esiliarsi ai margini del vivere civile, a partire dalla mancata ricerca di un lavoro, pagherà caro il suo gretto individualismo, che lo porterà, tra l'altro, a tradire la compagna Lorry, una splendida Shelley Winters, con una vicina di casa, personaggio cui Gloria Grahame conferisce un fascino sinistro, da moderna *femme fatale*; Johnny, infine, reso con naturalezza da Belafonte, tra rabbia repressa e sensi di colpa, può certo considerarsi il vero e proprio protagonista, il primo di colore in un *noir*, colui che si rende cartina di tornasole di sempre presenti storture sociali, manovrato da Burke e osteggiato da Slater quali due diverse facce di un razzismo latente incline a riemergere, che lui stesso d'altronde stenta a superare, non vedendo di buon occhio la ricercata integrazione della ex consorte: "*Il mondo è dei bianchi e noi siamo dei sopportati*". La sceneggiatura dai dialoghi secchi e stringati lavora in simbiosi con la regia di Wise, attenta alle interpretazioni attoriali e a circoscrivere ambienti e personaggi all'interno di "una dimensione altra" dominata dalla sopraffazione e dall'egoismo, tra senso inconscio di disfatta e desiderio di venir fuori dalle secche di una quotidianità delimitata dai propri stessi comportamenti, fino ad arrivare all'autodistruzione, ponendo comunque in essere una eguaglianza di fatto di fronte a quella strada sbarrata che attende tutti noi, senza più possibilità di alcuna scorciatoia, come metaforizzato nella bellissima ed agghiacciante sequenza finale. Un film a mio avviso da recuperare, crudo, realistico, anche perché contiene i semi di quegli stilemi visivi e narrativi che vedremo svilupparsi con ancora maggiore compiutezza autoriale nei decenni successivi, traghettando il *noir* verso un'inedita dimensione cinematografica, che guarda comunque al passato per rinvenire congrui slanci verso il futuro.

Antonio Falcone

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Giovedì 10 settembre 1959

Gli uomini di cinema auspicano una nuova regolamentazione legislativa

Continua la polemica sulla "lettera aperta" indirizzata a Tupini

La stampa clerico-fascista reagisce scompostamente insultando Roberto Rossellini - Dichiarazioni di Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Massimo Mida e Ugo Pirro di solidarietà con il regista di *Il generale Della Rovere*

Mino Argentieri

La lettera aperta indirizzata da Rossellini all'on. Tupini ha scatenato le reazioni della stampa clerico-fascista. C'era da aspettarselo, soprattutto da parte di chi, si veda il precedente dei redattori del Secolo, per vocazione e connaturata imbecillità, è interdetto alle cose che hanno attinenza con le facoltà intellettive dei comuni mortali. I repubblichini - non è una novità - non hanno mai perdonato a Rossellini di avere realizzato alcuni film sulla Resistenza: era impossibile che avessero il pudore di tacere, se non altro in omaggio a opere cinematografiche, su cui la storia dell'arte si soffermerà a lungo! Dalle rape - è scientificamente provato - è arduo cavare un briciolo di sale. Non ci stupisce, quindi, se *Il Secolo* vomita insulti e se, per gettare fango al vento, tenta di frugare nella vita privata di Rossellini. Insinuazioni e calunnie del genere appartengono a un costume che si confà perfettamente alle misure di quanti, come ladroni di strada, hanno sempre vissuto in compagnia della menzogna, della viltà e del furto eretto a sistema. E' però più difficile scavalcare la melina, allorché le argomentazioni ricattatorie dei fascisti vengono riproposte, con una prosa pacata e meno becera, da un anonimo articolista del Popolo, il quale, dilettandosi in questioni di moralità pubblica, accosta avventatamente la protesta rosselliniana alle vicende riguardanti una nota soprano e un altrettanto famoso e pittoresco armatore sommerso dai miliardi. L'insensato avvicinamento, benché sfugga addirittura al metro della logica formale, mira a uno scopo ben preciso: rimproverando all'autore di *Roma, città aperta* i suoi trascorsi sentimentali, si vuole, da un lato, sminuire la portata del documento firmato da Rossellini; e dall'altro, confondendo le acque, si tende a buttare manciate di discredito sul pulpito. Gesuiticamente, l'anonimo estensore dell'artìcolo apparso sul *Popolo* si guarda bene dal prendere in esame la sostanza della lettera aperta scritta da Rossellini, ma, alla stregua di un provocatore incaricato di far deviare l'asse della discussione, solleva questioni che non lo riguardano e che non interessano nessuno. Lungi da noi l'intenzione di difendere i matrimoni contratti da un uomo di cinema; sono, queste, faccende che concernono esclusivamente Rossellini e di cui Rossellini è responsabile soltanto di fronte alla sua coscienza e che comunque, se un pizzico di onestà esistesse in certi direttori di giornale, non dovrebbero esulare dalla ristretta e inviolabile sfera della privacy individuale. La moralità in questa circostanza davvero non c'entra affatto e gli sbandieramenti moralistici non hanno l'energia sufficiente per nascondere il subdolo intento di avallare, dietro lo schermo di una pubblicistica pettegola e stolta e di una manovra diversiva, quella politica che Rossellini ha bollato con parate, che suscitano il consenso e la solidarietà di tutti coloro i quali hanno lavorato nel cinema italiano a prezzo di umiliazioni e di censure di ogni sorta. Non ci sorprende neppure che al coro clerico-fascista si sia aggiunta la voce di Gian Luigi Rondi, che è paladino di una cinematografia di stampo franchista e che è così scarsamente sincero con i suoi lettori, al punto che poco cristianamente si rifiuta di far politica quando Renzi e Aristarco sono ingabbiati in una fortezza, pur riservandosi dì sparare osanna ad Andreotti ogniqualvolta l'edificio governativo del cinema comincia a traballare. Nè infine, ci rassicura l'elusiva replica dispensata dall'on. Tupini, una replica cullata da una promessa che, per metà, è una piccola bugia.

Diamine, anche noi siamo sicuri che, prima o poi, la Camera dei deputati discuterà un nuovo progetto di legge per il cinema italiano, ma come credere a Tupini quando il governo s'è affannato per ritardare il dibattito parlamentare e per venire incontro alle richieste dei produttori, i quali si sono battuti affinché di cambiamenti legislativi si parlasse in data assai lontana? Presi a sé stanti, le scadenze e il calendario potrebbero non avere eccessiva importanza, tuttavia coincidenza permette che sin da certe titubanze si preveda quale sarà il succo delle proposte governative, costantemente condiscendenti verso «i desiderata» dell'ANICA e diffidenti nei riguardi delle rivendicazioni avanzate dai cineasti. E qui, ci si consenta la espressione, cade l'asino. Rossellini, nella sua lettera aperta, ha compiuto una diagnosi scrupolosa, incontrovertibile, precisa e schiacciante.

Scartabellando in oltre un decennio, Rossellini ha messo a nudo piaghe non ancora cicatrizzate e ha chiesto di rompere con un metodo amministrativo e con un indirizzo, che se hanno procurato milioni a qualche avventuriero, non hanno recato vantaggi al cinema italiano. Su questo capitolo, l'on. Tupini è stato avaro di giudizi e d'impegni, il che ci lascia supporre che il governo non desidera mettere testa a partito. Al contrario, si ha l'impressione che di nuovo si proverà a mantenere lo statu quo, concedendo tutt'al più qualche correzione marginale a una impalcatura legislativa marcia. Si ha, perciò, ragione di temere che l'accorato appello di Rossellini non abbia trovato l'accoglienza che si meritava presso i governanti clericali, i quali rischiano di commettere un grave errore, poiché oggi non sono in ballo i destini di tizio o di caio, ma l'avvenire stesso del cinema, minacciato da una crisi che si estende a vista d'occhio, sollecita meditate soluzioni. Ciò che l'on. Tupini e i suoi colleghi dovrebbero capire è che Rossellini ha chiamato in causa due contrastanti concezioni del cinema: una, mercantile, corruttrice, veicolo di ignoranza e strumento d'ipnosi civile e sociale; l'altra, suscitatrice di interessi vivi e di coscienze aperte e sensibili. Allo stadio attuale occorre pronunciarsi nettamente in un senso o nell'altro, ferma restando la convinzione che gettare un ponte fra le due rive opposte, allacciare ibridi compromessi, non recherebbe alcun beneficio. Una scelta, comunque, è già abbastanza implicita nella lettera di Rossellini, il cui significato va al di là della persona che si è rivolta all'on. Tupini e interpreta una istanza che accomuna il mondo del cinema. Checché ne pensino a via Veneto (*Il Messaggero* di ieri riferisce che un burocrate ha scaricato colpe sulle spalle dei sottosegretari, negando tuttavia la maggioranza delle imputazioni citate da Rossellini), stiamo assistendo a un avvenimento, la parola non spaventi, rivoluzionario. Gli autori cinematografici, considerati come salariati da Rizzoli, Lombardo, De Laurentis e soci, hanno preso coscienza della loro forza, ed evitando di piombare nel trabocchetto della difesa corporativa, propugnano un cinema libero e rispondente alle funzioni che gli competono nella società moderna e nei paesi democratici; un cinema libero dalla censura, dalla volgarità, dai bassi allettamenti, dagli imperativi del commercio e dalle intimidazioni; un cinema finalmente restituito alle sue naturali destinazioni, che non tarderà a imporsi.

Mino Argentieri

Le dichiarazioni dei cineasti

Continuano, a distanza di due giorni dalla pubblicazione della lettera aperta che il regista Rossellini ha inviato all'on. Tapini, le manifestazioni di solidarietà e di consenso provenienti da larghi settori dell'ambiente cinematografico. Da noi interpellato, Carlo Lizzani si è così espresso: «Mi sembra che la lettera aperta di Rossellini rappresenti il culmine di un'azione combattiva e risanatrice, precedentemente avviata e sostenuta da altri cineasti e particolarmente dall'ANAC, l'associazione dei registi e degli sceneggiatori. Mi pare che questo sia il primo atto di una campagna attorno alla nuova legge del cinema, che se è vero che presto sarà presentata, è altrettanto vero che, per giungere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

felicemente in porto, dovrà tener conto, più di quanto non è avvenuto in passato, delle opinioni degli autori cinematografici. E' innegabile che attualmente il cinema attraversa, in tutto il mondo, una crisi come fatto produttivo e culturale; ma, a maggior ragione, la consapevolezza di un male diffuso dovrebbe spingere, in avvenire, i legislatori a operare con intelligenza e saggezza, in modo di evitare errori letali e soprattutto in modo di rispecchiare le esigenze vitali del cinema, di cui sono portavoce gli artisti. A mio avviso, non si tratta di rinnovare vecchie disposizioni o di apportare modifiche collaterali a leggi, che hanno mostrato la corda, ma se si vuole veramente aiutare il cinema a risalire la china, occorre cambiare radicalmente certe impostazioni e certi meccanismi amministrativi».

«Rossellini — sostiene Gianni Puccini — ha ragione ed è sintomatico che alcune pungenti verità siano state dette da un uomo, che è stato incluso nella lista nera dai produttori e dai burocrati e sul quale taluni hanno ironizzato. Una cosa, comunque, è certa; l'ultimo film di Rossellini non è nato dietro suggerimento dei funzionari di via Veneto, anche il Leone d'oro che *Il generale Della Rovere* si è guadagnato, è stato strappato contro la volontà degli amministratori di palazzo Balestra. Credo di non sbagliare se aggiungo che mai film significativo e di qualche valore è stato incoraggiato da chi soprassiede alle sorti della cinematografia nazionale. Guai se dimenticassimo che i maggiori riconoscimenti al miglior cinema italiano quasi sempre sono venuti dall'estero o se ignorassimo che determinati risultati sono stati il frutto di dure battaglie combattute dagli autori. Il verdetto, della giuria veneziana, quest'anno, ci conferma che in casa nostra qualcosa sta cambiando, che qualcosa si muove dopo un periodo di letargo e di sbandamento. Sono convinto che al punto in cui ci troviamo, rinunciare a far sentire la nostra voce sarebbe errato. Per la prima volta, assistiamo al caso abbastanza inconsueto di un produttore, il quale capisce che bisogna concedere credito e libertà agli autori. Non vorrei esagerare la portata del fenomeno, ma forse non rischio di cadere in errore se affermo che anche fra i produttori si va facendo strada la necessità di un salutare mutamento di registro. Mi auguro che da questa consapevolezza e dalla solidarietà operante fra gli artisti scaturiscano le promesse per un cinema culturalmente impegnato».

«Reduce da un lavoro fatto all'estero, in esilio, afferma Giuseppe De Santis, ho avvertito che nel cinema italiano si respira un'aria nuova. L'assegnazione del Leone d'oro a due film italiani e l'attesa che circonda la preparazione di alcuni film diretti da giovani registi m'inducono a sperare nel domani. Ormai dovrebbe essere chiaro che si può superare la crisi soltanto sul terreno di una produzione interessante e rompendo le maglie entro cui ognuno di noi è rimasto impigliato o si è crogiolato. La lettera aperta di Rossellini, alla luce di queste considerazioni, assume un significato stimolante. Volendo, potremmo

l'Unità — Giovedì 10 settembre 1959 - Pag. 3

CONTINUA LA POLEMICA SULLA "LETTERA APERTA„ INDIRIZZATA A TUPINI

Gli uomini di cinema auspicano una nuova regolamentazione legislativa

La stampa clerico-fascista reagisce scompostamente insultando Roberto Rossellini - Dichiarazioni di Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Massimo Mida e Ugo Pirro di solidarietà con il regista di "Il generale Della Rovere„

Le dichiarazioni dei cineasti

Corriere Radio-TV

La lettera di Rossellini

LE PROPORZIONI DELLA DELINQUENZA MINORILE NEGLI STATI UNITI

C'è un paese dove i teddy-boys sono degli apprendisti-gangsters

Un milione e mezzo di giovani fuori legge - Secondo il capo della polizia i ragazzi americani tra i quindici e i ventun anno di età commetteranno nel prossimo trentennio i seguenti reati: sette milioni e mezzo di furti di automobili, 15 milioni e 800 mila grassazioni, 3 milioni di rapine a mano armata e 200 mila assassinii

Previsioni nere

Clima di terrore

VALLECCHI EDITORE

IL FACILONE

SILVIO MICHELI

pagg. 300 L. 1000

aggiungere al documento di Rossellini testimonianze scottanti su tredici anni di cattiva amministrazione nell'orto cinematografico, ma non è questo che adesso ci preme. E' logico, naturale dire siamo d'accordo con Rossellini, ma ciò non basta. Tutti insieme dovremmo prodigarci per ottenere una regolamentazione legislativa, che non permetta il ripetersi delle tristi vicende, che hanno accompagnato la vita del cinema italiano dal '49 in poi».

«Ho già espresso la mia solidarietà a Roberto Rossellini, ci ha detto il documentarista Massimo Mida, per la lettera aperta inviata all'on. Tapini. Quanto egli ha scritto corrisponde a verità e a uno stato di cose insopportabile, che si protrae purtroppo da lungo tempo. L'inefficienza e il disordine della burocrazia meritavano le parole che sono state spese dal regista di *Roma città aperta*. Sarà sufficiente ricordare, a questo proposito e a chi per caso se ne fosse dimenticato, il recente scandalo dei documentari; scandalo che è stato severamente bollato dal Consiglio di Stato, confermando autorevolmente quelle voci di denuncia, che si erano levate dalla stampa cinematografica e dal seno stesso dell'ambiente cinematografico. Oggi, trovandoci alla vigilia della discussione di una nuova legge per il cinema, sulla scorta delle dichiarazioni di Rossellini e del movimento di simpatia o di adesione che si è creato attorno ai temi dibattuti nella lettera aperta, non rimane che sperare in una iniziativa in difesa della nostra cinematografia, che sia cementata da quello spirito unitario, che ha contrassegnato il periodo aureo del film italiano».

«La denuncia di Rossellini, ha dichiarato lo sceneggiatore Ugo Pirro, è condivisa, da molto tempo dalla maggioranza dei cineasti italiani, ma mi sembra importante che sia stato proprio Rossellini a ribadirla in un momento particolarmente decisivo per la cinematografia italiana. Spero che il consiglio direttivo dell'ANAC inviti Rossellini a partecipare attivamente alla vita dell'Associazione e alle sue lotte. Penso, infatti, che si possono ottenere risultati apprezzabili se alle accuse pubbliche seguirà un'azione sistematica e durevole in difesa del nostro cinema».

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Domenica 6 aprile 1947

Vogliamo tutti essere come i passerotti di Zeusi?

A proposito del cinema sovietico

Umberto Barbaro

Al regista Gremillon, che tenne qualche settimana or sono una lezione al Centro Sperimentale di Cinematografia, un'allieva ha posto una franca domanda: Perché i film sovietici sono noiosi?

Ora, a prescindere dal fatto che la valutazione data dalla giovane studentessa è del tutto soggettiva: (chi ha mai detto che le opere d'arte debbono essere divertenti?) Non è forse degradare i fatti artistici il prenderli in considerazione per motivi, qualunque essi siano, diversi dalla loro artisticità?

Quando si chiedeva ancora che un'opera d'arte fosse tanto maggiore quanto più vicina alla natura e alla realtà si crearono intiere serque di immaginose storielle, come la gara tra Zeusi e Parrasio o come l'effetto prodotto dalla vacca di Mirone, il pastorello vede in lontananza la vacca scolpita e dà fiato al corno perché essa venga a raggiungere la mandria; il vitello mugola insoddisfatto e deluso nel suo tentativo di succhiar latte dalle mammelle scolpite. E poi: Zeusi dipinge delle ciliege e i passerotti volano a beccarle; ma Parrasio dipinge sulle ciliege una cortina e i passerotti non tentano più nemmeno di raggiungerle. Volfango Goethe, in un suo celebre dialogo sulla verità e sulla verosomiglianza delle opere d'arte, aggiungeva a questi classici un nuovo e più sorprendente esempio. Un naturalista teneva in casa, per i suoi studi, una scimmia. Una volta, non trovandola dove essa soleva stare la cercò preoccupato per tutta la casa, e infine riuscì a scovarla in biblioteca, intenta a sfogliare un trattato di storia naturale. Incuriosito, e con l'animo forse aperta a chissà quali speranze di riprove darwiniane, il nostro naturalista rimase a contemplare l'attività della bestiola e si accorse che la scimmia strappava, e golosamente divorava, gli scarafaggi riprodotti nel libro.

Quelle riproduzioni erano tutt'altro che opere d'arte e l'avvenimento, in sostanza — come conclude Goethe — non può dimostrare altro che le qualità belluine della scimmia. L'aneddoto di Zeusi e di Parrasio non dimostra affatto che ciliege e tendine erano ben dipinte, ma dimostra che gli apprezzatori ed estimatori di quella pseudo-arte erano dei passerotti.

Scimmiette e passerotti sono tutti coloro che chiedono ai fatti artistici l'appagamento di qualsiasi proprio e non artistico bisogno. Il giudizio che si sente dar spesso di fronte a certe nature morte: «Che belle pere, viene voglia di mangiarle!» o di fronte a certe figure: «Che bei bambini, vien voglia di baciarli!» è, più diffuso di quanto non si creda, desiderio di zoologici appagamenti. Perciò tante pompieresche nature morte adornano i salotti da pranzo dell'alta borghesia.

Anche il bisogno psichico della evasione non è meno frequente. Divertimento, cioè allontanamento, evasione dalla vita: è questo quanto i pubblici chiedono al film: un bisogno che molti film tendano ad appagare. Trasformando così la grande arte del film in fabbrica di sogni, in stupefacente.

Perchè allora il film sovietico non è, in un certo senso, divertente?

Per il suo livello artistico, per il suo contenuto morale e sociale. Perché i cineasti russi non vogliono parlare agli istinti del pubblico, all'incoscio, ma alla sveglia coscienza. Non è quello sovietico un pubblico che si debba far spassare o a cui si vuol imbottire il cranio, ma un pubblico che si vuol decisamente porre di fronte ai fatti artistici così come di fronte ai fatti artistici si deve stare con attenta volontà di capire, di discriminare. Perché il film sovietico non è destinato ad una massa bruta ma ad un popolo cosciente.

Umberto Barbaro

L'UNITA' Domenica 6 Aprile 1947 — Pag. 3

Terzo Premio del Concorso N. 3

IL TAUMATURGO AL MERCATO

Racconto di PIERO GUARDUCCI

ANNUNCIATRICI PER TELEVISIONE

A PROPOSITO DEL CINEMA SOVIETICO

Vogliamo tutti essere come i passerotti di Zeusi?

di UMBERTO BARBARO

CULTURA d'oggi

Le "Normale," grida aiuto

LA MEDAGLIA FRANKLIN A ENRICO FERMI

LE PIU' GRANDI OFFICINE AUTOMOBILISTICHE FRANCESI NAZIONALIZZATE

La RENAULT indica la strada alla FIAT

La produzione raddoppiata da quando le officine non sono più proprietà privata

SCIVOLO' DA SOLA NELLA FOSSA

320 milioni di profitto netto

MOSTRE D'ARTE

28 persone uccise da "uomini leoni"

Dal N 148 LES LETTRES FRANÇAISES

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 01 febbraio 2024 al 29 febbraio 2024

Per ascoltare i podcast clicca qui
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

I Premi Strega | Cinquantatreesima Puntata - Claudio Magris, vincitore nel 1997 con "Microcosmi" (Garzanti, 1997). Conduce Maria Rosaria Perilli. |28.02.2024|05:10
Luis Buñuel, ricordi e visioni | Ventisettesima Parte - "Il fantasma della libertà". Conduce Roberto Chiesi. |27.02.2024|10:44
Seminario di Montaggio - Roberto Perpignani | Secondo Incontro - Cattedra di Storia del Cinema Prof. Mino Argentieri - Università degli Studi di Napoli L'"Orientale" |26.02.2024|01:07:17
Daniela Murru legge Gramsci (CLXXXIX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 15 agosto 1932. |23.02.2024|03:39
Letture Femministe - Voce alle Donne | Seconda Puntata - Simone de Beauvoir - Memorie d'una ragazza perbene (parte 2). Conduce Giorgia Bruni. |22.02.2024|17:09
Corrispondenze Musicali sul Confine | Settima Puntata - Daniele Sepe per non dimenticare Victor Jara. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |21.02.2024|11:12
I Premi Strega | Cinquantaduesima Puntata - Alessandro Barbero, vincitore nel 1996 con "Bella vita e guerre altrui di Mr Pyle, gentiluomo" (Mondadori, 1995) Conduce Maria Rosaria Perilli. |21.02.2024|06:21
Il momento della poesia | Quarta Puntata - A il 29 febbraio. Conduce Claudio Monachesi. |20.02.2024|01:30
Seminario di Montaggio - Roberto Perpignani | Primo Incontro - Cattedra di Storia del Cinema Prof. Mino Argentieri - Università degli Studi di Napoli L'"Orientale". |19.02.2024|04:08
Daniela Murru legge Gramsci (CLXXXVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 9 agosto 1932. |16.02.2024|04:08
Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XLII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "C'è ancora domani" di Paola Cortellesi. |15.02.2024|09:45
Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Quinta Puntata - Cronache curiose di una Gerusalemme occupata da 75 anni. Conduce Ali Raffaele Matar. |14.02.2024|07:35
I Premi Strega | Cinquantunesima Puntata - Mariateresa Di Lascia, vincitrice nel 1995 con "Passaggio in ombra" (Feltrinelli, 1995). Conduce Maria Rosaria Perilli. |14.02.2024|06:21
La terra è di chi...la "gira" | Trentunesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. Buon compleanno Faber. Non un cover non un omaggio e nemmeno un ricordo. 12 edizione - (R)Esistenze. Un saluto dai paesi di domani. Marco Asunis, presidente FICC e Gerardo Ferrara, direttore artistico di BCF, raccontano il nuovo viaggio denadreiano nelle terre sarde che parte il 15 febbraio con un omaggio "anomalo" a Gigi Riva. |13.02.2024|51:28
Luis Buñuel, ricordi e visioni | Ventiseiesima Parte - "Il fascino discreto della borghesia". Conduce Roberto Chiesi. |13.02.2024|15:27
Daniela Murru legge Gramsci (CLXXXVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 9 agosto 1932. |09.02.2024|03:12
Schegge di cinema russo e sovietico | Ventinovesima Puntata - C'era una volta un merlo canterino del regista umanista Otar Ioseliani e la guerra dimenticata in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |07.02.2024|20:42
I Premi Strega | Cinquantesima Puntata - Giorgio Montefoschi, vincitore nel 1994 con "La casa del padre" (Bompiani, 1994) Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.02.2024|05:11
Il momento della poesia | Terza Puntata - A l'haiku quotidiano. Conduce Claudio Monachesi. |06.02.2024|01:56
La fotografia nel cinema - Incontro con Marcello Gatti | Uso della macchina da presa ed effetti luce. L'illuminazione. A cura di Marcello Gatti - Cattedra di Storia del Cinema Prof. Mino Argentieri - Università degli Studi di Napoli L'"Orientale" |05.02.2024|02:15:22
Daniela Murru legge Gramsci (CLXXXVI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 1 agosto 1932 |02.02.2024|04:11
I dimenticati #105 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centocinquesima puntata: Nik Novecento. Conduce Virgilio Zanolla.01.02.2024|14:34

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXX)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

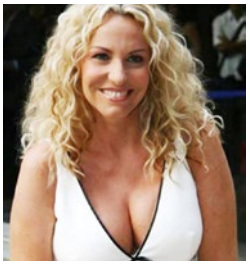
Massimo Cacciari

Mauro Corona

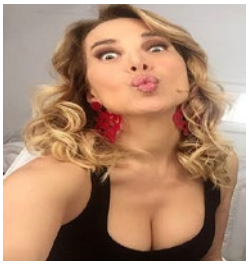
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

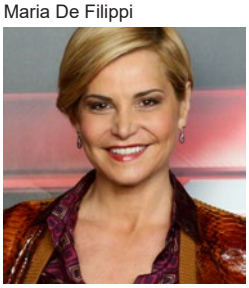
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

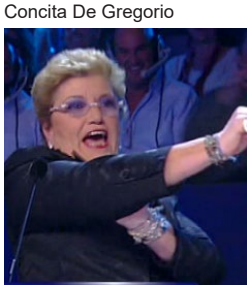
Concita De Gregorio

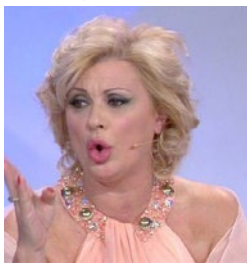
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

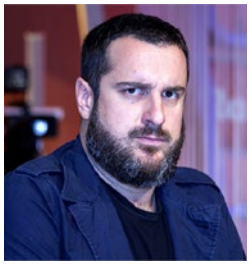
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Fahrenheit 451 (1966) di François Truffaut

(adattamento dell'omonimo romanzo (1953) di Ray Bradbury)

...E quando ti chiederanno che cosa facciamo, tu gli risponderai: "Noi ricordiamo"

**In una scena del film si può notare fra i libri dati alle fiamme una copia della rivista Cahiers du cinéma*

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato.
Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso